

KRISTIAN ANDRESEN

**BRAD MEHLDAU:  
ANALYTISKE PERSPEKTIVER PÅ HANS  
SPILLESTIL**



**Mastergradsoppgave i musikkvitenskap – Mai 2012  
Institutt for musikkvitenskap  
Universitetet i Oslo**

**Forord:**

Jeg vil her ved rette en stor takk til min veileder for masteroppgaven, Odd Skårberg, og alle lærere jeg har hatt ved institutt for musikkvitenskap, som har bidratt til inspirasjon og rettledning underveis i skrivingen. En spesiell takk rettes til pianolærere jeg har hatt gjennom årene, og da særlig til Bernt A. Moen, Vagleik Storaas og Olga Konkova for undervisning i jazzpiano.

Jeg vil også rette en takk til mine foreldre, som hele tiden har vært en støtte i valg av utdanning og i min musikalske utvikling, og til alle venner og medmusikanter som har vært til inspirasjon. Dette prosjektet har vært svært lærerikt og jeg sitter igjen med både teoretiske og praktiske nyervervede kunnskaper.

*Kristian Andresen*

*Oslo, 25. April, 2012*

# Innholdsfortegnelse

<b>Forord:</b> .....	<b>2</b>
<b>KAPITTEL 1 - INNLEDNING</b> .....	<b>5</b>
Bakgrunn for valg av emne og problemstilling .....	5
<b>Metode</b> .....	<b>6</b>
Harmonisk analyse.....	6
Rytmask analyse .....	7
Sammenligning .....	8
En helhetlig fremstilling av Mehldaus tilnærming .....	8
<b>Begrepsavklaring</b> .....	<b>8</b>
<b>Notasjon</b> .....	<b>10</b>
Noter som representasjonsmetode .....	10
Transkripsjon.....	10
Besifring .....	11
<b>Disposisjon</b> .....	<b>12</b>
Biografi.....	12
”Still Crazy After All These Years” .....	12
”Knives out” .....	13
<b>KAPITTEL 2 - BIOGRAFI</b> .....	<b>14</b>
Biografi .....	14
<b>KAPITTEL 3: ”STILL CRAZY AFTER ALL THESE YEARS”</b> .....	<b>17</b>
Still Crazy After All These Years.....	17
<b>Venstrehånds-akkorder</b> .....	<b>21</b>
Dur-treklanger .....	22
Dur-akkorder med metningstoner .....	23
Septim-akkorder.....	24
Sus4- og 7sus4-akkorder .....	24
Moll-akkorder .....	25
Dim-akkorder .....	25
Venstrehånds-akkorder brukt av andre pianister .....	26
<b>Akkorder spilt med begge hender</b> .....	<b>28</b>
<b>Stemmeføring og horisontal tilnærming</b> .....	<b>31</b>
Kontrapunktiske elementer i SCAATY .....	33
<b>Improvisasjon</b> .....	<b>36</b>
Om improvisasjon.....	36
En kort oversikt over skalaers bruk i SCAATY .....	37
Motivisk improvisasjon .....	40
Melodiske motiver i Mehldaus fremførelse .....	40
<b>Analyse av improviserte fraser i ”Still Crazy After All These Years”</b> .....	<b>41</b>
<b>Rytmske analysemomenter i Still Crazy After All These Years</b> .....	<b>47</b>
Rytmask underdeling og swing .....	47
Synkopering .....	48
Å spille før og etter slaget .....	49

Polyrytmikk .....	50
Forskjøvet rytmikk og rytmisk elastisitet .....	52
Frasering .....	54
<b>Oppsummering.....</b>	<b>56</b>
<b>KAPITTEL 4: "KNIVES OUT" .....</b>	<b>57</b>
Om "Knives out" .....	57
Lytteguide til "Knives out" .....	59
<b>Venstrehånds-akkorder .....</b>	<b>62</b>
Dur-treklanger .....	63
Dur-akkorder med metningstoner .....	64
Moll-treklanger .....	66
Moll-akkorder med metningstoner .....	66
Septim- og sus4-akkorder .....	67
Kvart-akkorder .....	68
Venstrehånds-akkorder brukt av andre pianister .....	69
<b>Akkorder spilt med begge hender .....</b>	<b>70</b>
<b>Stemmeføring og horisontal tilnærming .....</b>	<b>75</b>
Kontrapunktiske elementer .....	76
<b>Analyse av improvisasjon i "Knives out" .....</b>	<b>77</b>
Skalaer brukt i improvisasjonen .....	78
Melodiske motiv .....	79
Bruk av brutte akkorder/arpeggioer i improvisasjonen .....	80
Tonegjentakelse .....	83
Repeterende melodiske motiv .....	83
Melodiske dreiepunkt .....	84
Sekvensering .....	85
Tonale utsving .....	88
Tonale utsving i "Knives out" .....	89
Utstrakt bruk av venstre hånd .....	93
<b>Rytmske analysemomenter i "Knives out" .....</b>	<b>95</b>
Rytmsk underdeling .....	95
Rytmske motiver brukt i improvisasjonen .....	95
Frasering .....	97
<b>Oppsummering.....</b>	<b>99</b>
<b>KAPITTEL 5: OPPSUMMERING OG KONKLUSJON .....</b>	<b>100</b>
<b>Oppsummering.....</b>	<b>100</b>
<b>Konklusjon .....</b>	<b>101</b>
<b>Litteratur .....</b>	<b>103</b>



# Kapittel 1 - Innledning

## Bakgrunn for valg av emne og problemstilling

Som pianist og musikkinteressert har jeg i flere år vært fascinert av Brad Mehldau som utøver. Etter mye lytting til tidligere og eldre pianister som Bill Evans, Keith Jarrett, Herbie Hancock, McCoy Tyner, Lennie Tristano, Paul Bley, m. fl., var Mehldau et friskt tilskudd til cd-samlingen. Mange andre jazzpianister, både tidligere og samtidige, gjør mye av det samme som Mehldau hva gjelder å spille med et moderne uttrykk og å bruke de samme musikalske elementene. Å spille standardlåter i trio-format har mange pianister gjort før ham og gjør det også i dag, likevel har det slått meg at han gjør noe ”mer”. Det er selvsagt problematisk å sette fingeren på hva dette ”mer” er, men det er nettopp det denne oppgaven skal handle om. Gjennom inngående analyse av et utvalg av Mehldaus innspillinger vil jeg forsøke å belyse noen prinsipper for hans måte å tilnærme seg instrumentet på.

Mehldau har helt klart sin egen måte å spille jazzstandard-låter på, og han har gjort flere, i mine ører, spennende versjoner av standardlåter som ”It’s alright with me”, ”I fall in love to easily”, ”All the things you are”, blant flere. Det var imidlertid Mehldaus versjoner av poplåter som først tiltrakk min oppmerksomhet. Låter av Paul Simon, Radiohead, Nick Drake, Soundgarden, og andre, hørtes nye og friske ut i Mehldaus arrangementer. Fordi Mehldau spiller disse poplåtene slik ingen andre pianister gjør på samme måte har jeg valgt å se nærmere på to låter i en analysekontekst; ”**Still Crazy After All These Years**” av Paul Simon, og ”**Knives out**” av Radiohead”. I originalversjonene ligger disse to låtene et godt stykke fra hverandre stilistisk, og gjennom Mehldaus tolkning i en jazzkontekst får de ytterligere hvert sitt særpreg.

Problemstillingen for oppgaven blir da som følger:

**Hva kan man peke på som særegent i Brad Mehldaus pianospill gjennom en studie av innspillingene ”Still Crazy After All These Years” og ”Knives out”?**

Fra før har jeg transkribert en hel del av Mehldaus fremføringer, få hele soloer, men mange utsnitt, og jeg har etter hvert fått en viss innsikt i noen av preferansene hans når det gjelder tonespråk, rytmiske figurer og akkordbruk. Dette er imidlertid kun bruddstykker, og litt av ambisjonen med denne oppgaven er å kunne tegne noen konturer av Brad Mehldau som pianist og improvisatør. Jeg vil i den hensikt prøve å trekke inn så mange musikalske aspekter som mulig, som rytmikk, tonespråk, melodiske strukturer, mønstre i improvisasjon og akkordikk. Det vil bli lagt hovedvekt på analyse av det fremføringsmessige, ikke det kompositoriske, da det kompositoriske kunne vært stoff nok til en masteroppgave i seg selv.

Motivasjonen for emnet er, som nevnt, at jeg synes Mehldau er en meget interessant utøver, og som pianist håper jeg også å få inngående kjennskap til nye måter å improvisere på, og å kunne overføre dette til mitt eget spill. Jeg anser ny kunnskap om Mehldaus spill som verdifull også i en pedagogisk ramme. Jeg har undervist pianoelever i noen års tid, og har absolutt tro på at en slik analytisk oppgave vil være nyttig kunnskap i et pedagogisk repertoar.

## **Metode**

### **Harmonisk analyse**

I en analyse av Brad Mehldaus pianospill er det et stort poeng å analysere hans måter å spille akkorder på. Hvilke akkorder bruker han, hvilke toner velger han å bruke, spilles åpne eller tette akkorder, hvilke toner spiller han i venstre hånd? Dette er musikalske preferanser som er med på å prege Mehldaus musikalske identitet. Den harmoniske analysen innbefatter like mye å analysere de improviserte linjene som det akkordiske materialet. Hvilke typer akkorder benytter han seg av? Kan man finne akkordiske signaturer, noe som er typisk Mehldau? Gjennom mye lytting til hans innspillinger kan jeg f. eks. høre at han ofte bruker tette clusterlignende klanger i venstre hånd med flere sekund-intervaller. Hvilke skalaer spilles på hvilke akkorder, og hvilke melodiske motiver og fragmenter blir brukt? Finner man eksempler på at han spiller ”utenfor” tonearten? I de to analyseobjektene vil man se at Mehldau

behandler det harmoniske materialet på forskjellige måter fra den ene låten til den andre.

Behandlingen av de to analyseobjektene vil foregå på litt forskjellige måter da det er relativt stor forskjell i det formmessige. Akkorder vil bli analysert på samme måte mens analyse av improvisasjon vil foregå ulikt. I ”Still Crazy After All These Years” har selve melodien et større fokus, og improvisasjonen er avmålt og tar mindre plass med tanke på tid. Improvisasjonen vil her bli analysert i sin helhet, med rundt fire til åtte takter som blir beskrevet om gangen. I ”Knives out” er det improviserte strekket mye lengre og jeg har her valgt å beskrive de forskjellige momentene i hvert sitt avsnitt, og ikke improvisasjonen som helhet, grunnet at dette vil ta for mye plass.

### **Rytmask analyse**

Det rytmiske aspektet er også viktig å beskrive i Mehldaus pianospill, både med tanke på elastisitet, rytmiske grupperinger, forskyvninger, rytmiske motiv, metriske modulasjoner, underdeling, osv. Dette kan fort bli mange momenter å dekke, og det må her foregå en balansering mellom de, eller utelatelse av noen momenter. Hadde analyseobjektet vært Bill Evans hadde det mer sannsynlig blitt rettet et hovedfokus på rytmiske motiver, da underdelingen som oftest er svingt (triol-underdelt), eller flat; at det altså ville være snakk om enten svingte eller flate åttendeler eller fjerdedeler. I Keith Jarretts og Paul Bleys tilfelle ville også mikrotonalitet og elastisitet vært fokus i den rytmiske analysen. Når det gjelder Brad Mehldau er det i mine øyne enda flere momenter å ta hensyn til, da det foregår en hel del mer av metriske modulasjoner og rytmiske grupperinger i hans improvisasjoner, enn hos mange andre pianister.

I den rytmiske analysen vil analyseobjektene bli behandlet forholdsvis likt; forskjellige rytmiske analysemomenter vil bli behandlet under oppdelte avsnitt, i stedet for å analysere låten i sin kronologiske helhet.

## Sammenligning

For at jeg skal kunne si noe om Brad Mehldau som utøver må det nødvendigvis foregå en viss sammenligning med andre utøvere, og jeg har valgt å legge mest vekt på andre jazzpianister. Det er også muligheter for at jeg trekker inn andre instrumentalister hvis jeg mener at det er hensiktsmessig, og hvis jeg mener at jeg kan se relevante paralleller i musikalske virkemidler. Jeg har nevnt pianister som Keith Jarrett og Bill Evans, og Paul Bley, Herbie Hancock, Chick Corea og Lennie Tristano er også relevante pianister å trekke inn som sammenligningsgrunnlag. Jeg kommer til å vise eksempler fra noen av disse der det synes relevant.

## En helhetlig fremstilling av Mehldaus tilnærming

Som nevnt over vil jeg ta hensyn til flere musikalske parametere i min analyse, og gjennom dette forsøke å gi en helhetlig analytisk fremstilling av Brad Mehldau som jazzutøver. Ved å samle musikalske virkemidler, beskrive de enkeltvis, for deretter å se de under en samlet lupe vil forhåpentligvis gi en bedre beskrivelse, og oversikt, enn ved å trekke ut noen få enkelte musikalske elementer.

## Begrepsavklaring

Jeg har i denne oppgaven valgt å ta noen bevisste valg i forhold til begrepsbruk, da jeg synes dette er hensiktsmessig i en musikalsk sjargong.

*Arpeggio* er det samme som en brutt akkord, der tonene blir spilt i rekkefølge fra topp til bunn, eller motsatt.

*Bpm* er en forkortelse for *Beats Per Minute* og beskriver et gitt tempo i en innspilling/note. I mange noter i rytmisk musikk er tempoet angitt på denne måten:

♩ = 169

I dette tilfellet betyr det at det skal spilles i en hastighet av 169 fjerdedeler i minuttet.

*Cluster* viser til klangen man får av å spille en gruppe toner som ligger ved siden av hverandre, samtidig. Piano og andre tasteinstrumenter er velegnet til å spille clusterklanger da man kan bruke håndflaten, eller underarmen til å trykke ned mange tangenter samtidig.

*Komp* er en forkortelse for akkompagnement og er et vanlig uttrykk i den populærmusikalske terminologien. Det blir brukt både om en besetning/deler av en besetning som har som rolle å akkompagnere en solist, f. eks, piano/bass/trommer som akkompagnerer en saksofonist, og som et verb; å *kompe*.

Ordet *låt* vil her bli brukt i stedet for, og som en samlebetegnelse for ”melodi”, ”sang”, ”komposisjon”, osv. I jazzkulturen er det ofte snakk om *standard tunes*, *jazz standards*, eller bare *standards*, og på norsk sier man ofte det tilsvarende, *standardlåt*, eller *standardlåter*.

Ordet *metningstone* viser til hvilke toner man legger til i en akkord i tillegg til de gitte tonene i en tre- eller firklang, dvs. trinnene 9, 11, og 13, og alterasjoner av disse (b9, #9, #11 og b13), uten at akkorden mister sin funksjon.

Et *motiv* er den minste melodiske enhet i musikk. Musikkordboken.no gir denne definisjonen: ”Den minste gjentakende og gjenkjennbare enhet i en komposisjon med strukturdannende betydning. Grunnleggende musikalsk enhet i form av enten en kort melodisk tonerekke, akkordrekke, rytmisk figur eller klang. I enkelte tilfeller er det ikke lett å skille betegnelsen motiv fra en frase, melodi eller et tema” (Musikkordboken, 2012a).

*Sekvens* blir i musikkordboken.no beskrevet som ”et gjentakende melodisk, rytmisk eller harmonisk mønster som kan transponeres opp eller ned” (Musikkordboken, 2012b).

*Solo* refererer her til det å improvisere over et gitt akkordskjema, eller at et instrument spiller alene uten akkompagnement av andre instrumenter.

En *vamp* er et kort melodisk tema eller akkordrekke som går om og om igjen, f. eks C-Am-F-G.

*Venstrehånds-akkorder* refererer til den type akkorder jazz-pianister spiller i venstre hånd for å akkompagnere melodi, eller improvisasjon i høyre hånd.

Med tanke på akkordbruk og hvilke toner som blir lagt i enhver akkord, har jeg valgt å bruke termen *voicing*, eller *voicings*. Dette er et ord som er hyppig brukt i amerikanske jazzteoribøker, og jeg har ikke funnet noen norske ord som er like anvendelige eller dekkende. Begrepet *voicing* brukes om akkorder, ikke bare ordet akkord, men hvordan tonene i en akkord blir spilt, dvs. i hvilken rekkefølge de blir lagt, og hvilke metningstoner man bruker i en gitt akkord.

## **Notasjon**

### **Noter som representasjonsmetode**

På forhånd har jeg bestemt meg for at hovedmaterialet for analysen av Brad Mehldaus fremføringer er notebilder av musikken. Notasjon vil bli fremstilt gjennom transkripsjon, utelukkende gjort av undertegnede. Jeg kan ikke garantere absolutt nøyaktighet, men så godt det lar seg gjøre har jeg prøvd å transkribere nøyaktig melodiske og rytmiske figurer.

### **Transkripsjon**

For å kunne analysere Brad Mehldau som utøver vil jeg måtte gjøre et selektivt utvalg av hans innspillinger, og foreta en god del transkripsjon. Thomas Owens sier i sin artikkel "Analysing Jazz" (2002) i kapittelet om transkripsjon: "Indeed, almost any musical analysis is notation-dependent; and, since jazz is largely improvised, jazz analysts usually are also jazz transcribers" (Owens 2002: 293). Det er uunngåelig at dette må bli en representasjonsmetode, men transkripsjon har selvfølgelig sine svakheter, da det er umulig å gjengi alle musikalske aspekter i et notebilde. Owens nevner at vårt tradisjonelle notasjonssystem ofte svikter når det gjelder å gjengi

tonehøyder og rytmer nøyaktig. Særlig i forsøket på notere mikrorytmiske elementer blir transkripsjon en utfordring, men jeg har valgt å holde meg til tradisjonell notasjon så langt det går. Det er også problematisk å beskrive samspill, dynamikk, klang og produksjon i transkripsjonen, men dette er da heller ikke hovedfokus. Jeg har imidlertid mye erfaring med transkripsjon, og mener at det tonale i de aller fleste tilfeller er mulig for meg å transkribere.

## **Besifring**

Jeg har i transkripsjonene valgt å konsekvent vise besifring i hver takt for å tydeliggjøre hvilken akkord som gjelder hvor. Det er forskjellige måter å notere like akkorder, så her er en liste over hvilke akkordsymboler og tegn jeg kommer til å bruke:

**m:** moll-akkord

**m7:** moll-sju-akkord

**m9:** moll-ni-akkord

**m6:** moll-seks-akkord

**maj7:** akkord med høyt sjuende trinn

**maj9:** akkord med høyt sjuende trinn og stor none

**sus:** akkord med fjerdetrinn som erstatter tredje trinn og tillagt septim

**sus4:** akkord med fjerde trinn som erstatter tredje trinn

**7:** dominant-sju-akkord

**9:** dominant-ni-akkord

**13:** dominant-tretten-akkord

**dim:** forminsket sju-akkord

**m7b5:** moll-sju-akkord med forminsket femte trinn

**#:** intervall hevet et halvt trinn

**b:** intervall senket et halvt trinn

## Disposisjon

### Biografi

I kapittel 2 gis en mindre biografi om Mehldaus virke som musiker. Her opplyses det om utdanning, musikere han har jobbet med, besetninger han har spilt/spiller i, samt innflytelse og musikalsk påvirkning.

### ”Still Crazy After All These Years”

I kapittel 3 vil jeg sette fokus på forskjellige musikalske virkemidler Mehldau benytter seg av i sin fremføring av *Still Crazy After All These Years* (forkortet SCAATY). Gjennom analyse vil jeg belyse parametere som:

- **Form:** Her vil akkordskjema og struktur i innspillingen bli oppgitt. En lytteguide viser en kronologisk fremstilling av det musikalske forløpet.
- **Akkorder:** Først kommer en gjennomgang av hvilke akkorder Mehldau spiller i venstre hånd, og deretter en oversikt over hvilke akkorder han konstruerer med begge hender.
- **Stemmeføring og horisontal tilnærming:** Jeg vil her rette fokus på videreføring av stemmer i høyre og venstre hånd og også undersøke kontrapunktiske elementer i pianospillet.
- **Melodi/Improvisasjon:** Improvisasjon blir forklart som begrep og melodiske elementer som skalabruk og motivisk improvisasjon blir gjennomgått, og pianosoloen i sin helhet blir analysert.
- **Rytmiikk:** Rytmiske elementer som underdeling, synkopering, elastisk manipulasjon, forskyvning av rytmikken, og frasering blir analysert og beskrevet.

Gjennom analysen vil jeg forsøke å rette fokus på det som er særegent typisk for Brad Mehldau som jazzpianist og utøver.



## **”Knives out”**

I kapittel 4 vil jeg i stor grad belyse de samme parametere som i forrige kapittel, i analyse av innspillingen av ”Knives out”. Jeg vil her ikke gjennomgå soloen som helhet, grunnet dens varighet, men trekke ut spesifikke musikalske strukturer og virkemidler. I analyse av improvisasjon vil jeg i tillegg også belyse det jeg velger å kalle *tonale utsving*, noe som forekommer i større grad i denne innspillingen. I beskrivelsen av det rytmiske vil færre parametere bli belyst enn i det forrige kapittelet, da de ikke er aktuelle i denne innspillingen.

## Kapittel 2 - Biografi

Den amerikanske jazzpianisten Brad Mehldau vil nok av mange sies å være et senere tilskudd til gruppen av jazzmusikere som vil omtales som de virkelig store utøverne. Brilliant teknikk, et sofistikert tonespråk og en overlegen rytmisk sans gjør ham absolutt verdig en sammenligning med andre store pianister, som Keith Jarrett, Herbie Hancock, McCoy Tyner, Chick Corea, Paul Bley, Bill Evans, m. fl. Selv om han er av den yngre garde jazzmusikere (f. 1970) må han sies å ha opparbeidet seg et navn på jazzstjernehimmelen. På biografisiden på *bradmehldau.com* står følgende:

One of the most lyrical and intimate voices of contemporary jazz piano, Brad Mehldau has forged a unique path, which embodies the essence of jazz exploration, classical romanticism and pop allure. From critical acclaim as a bandleader to major international exposure in collaborations with Pat Metheny, Renee Fleming, and Joshua Redman, Mehldau continues to garner numerous awards and admiration from both jazz purists and music enthusiasts alike (Bradmehldau, 2011).

### Biografi

Brad Mehldau ble født i 1970, i Jacksonville, Florida. Hans opprinnelige fødenavn er Bradford Alexander Mehldau. Familien flyttet etterhvert til Connecticut hvor Mehldau tilbrakte mesteparten av barne- og ungdomstiden. I 1988 begynte han å studere jazz ved *The New School* i New York, under navn som Fred Hersch, Kenny Werner og Junior Mance. Han samarbeidet en stund med saksofonisten Joshua Redman som sidemann, før han dannet sin egen Brad Mehldau trio, med bassist Larry Grenadier, og trommeslager Jorge Rossy i 1994. Jeff Ballard overtok som trommeslager i 2005.

Som plateutgivende utøver har Mehldau fremført egne komposisjoner, jazzstandardlåter og populærmusikk i egen innpakning. Med trioen utgav han en albumserie som fikk tittelen *The Art of the Trio, volume 1-5*, alle med trommeslager Jorge Rossy, på plateselskapet Warner Bros. Disse innspillingene ble gjort i perioden 1996-2001. På

det første av disse albumene, *Art of the Trio, volume one*, spiller han allerede en blanding av egne komposisjoner, som "Ron's place" og "Lament for Linus", standardlåter, som "Blame it on my mouth" og "I fall in love too easily", og poplåter, som "Blackbird".

Av populærmusikalske innslag har Mehldau spilt inn musikk av Nick Drake, Beatles, Paul Simon, Radiohead, Soundgarden, m. fl. Hans tolkninger av poplåter som "Still Crazy After All These Years" (Paul Simon), "Exit music" (Radiohead), "River Man" (Nick Drake), "She's leaving home" (Beatles), "Blackbird" (Beatles), m. fl., må kunne sies å være smakfulle bidrag til utvidelsen av standardrepertoaret.

Ved siden av å gjøre populærmusikk i sine egne versjoner, går han også noen ganger lenger enn mange andre jazzutøvere i sin egen tolkning av jazzstandard-låter. Dette gjør seg tydelig bl. a. ved skifte av taktart, og han har spilt inn en versjon av Jerome Kerns "All the things you are" i 7/4-takt.

Gjennom årene har han, ved siden av sin egen trio, jobbet med kjente musikere som Charlie Haden, Peter Bernstein, John Scofield, Mark Turner, Pat Metheny, Lee Konitz, Charles Lloyd, Kurt Rosenwinkel og Joshua Redman.

Mehldau oppgir sine influenser til å både være jazzmusikere, John Coltrane, Dexter Gordon, Charlie Parker, Barry Harris, Tommy Flanagan, Bud Powell (Mehldau, 2011b), m. fl., men også klassiske komponister, som Brahms og Beethoven (Mehldau 2011a). De klassiske influensene gjør seg tydelig i Mehldaus til tider kontrapunktiske tilnærming til improvisasjon og komposisjon. Han har også samarbeidet med klassiske sangere som Anne-Sofie von Otter og Renee Fleming. Fleming samarbeidet han med da han skrev to bestillingsverk for Carnegie Hall, *The Blue Estuaries* og *The Book of Hours: Love Poems to God*, begge for klaver og sang.

Siden starten av sin karriere har Mehldau turnert verden rundt og spilt med sin egen trio, og andre musikere, men han har også fremført rene solokonsserter. Innspillinger som *Elegiac Cycle* (1999) *Live in Tokyo* (2004), og *Live in Marciac* (2011) er rene solopianoinnspillinger der han spiller en blanding av sine egne komposisjoner, standardlåter, og poplåter.

Ved siden av å skrive og fremføre musikk med sin egen trio, og som sidemann i duo-konstellasjoner, kvartetter, kvintetter og andre små besetninger har Mehldau gitt ut album med en større besetning, *Largo* i 2002, og *Highway Rider* i 2010, med kammerorkester, blåsere, en perkusjonist, ved siden av hans egen trio.

Mehldau er gift med den hollandske jazzsangeren Fleurine (Bradmehdau 2011).

## Kapittel 3: ”Still Crazy After All These Years”

### Still Crazy After All These Years

Sangen *Still Crazy After All These Years* ble opprinnelig skrevet og utgitt av Paul Simon i 1975 på albumet med samme navn, og Mehldau spilte inn og gav ut sin versjon av låten i 2004 på albumet *Anything Goes*. Originalbesetningen i Simons innspilling består av vokal, fender rhodes, trommer, el-bass, strykere og saksofon, og Mehldaus versjon er gjort i en triobesetning med piano, trommer, og kontrabass.

Akkordskjemaet i originalversjonen ser slik ut:

Eks. 3.1 ”Still Crazy After All These Years”, akkordskjema

The musical score for "Still Crazy After All These Years" is presented in a single-staff format with chords indicated above the notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into sections: Intro, Vers, and Bro.

**Intro**

Measures 1-4: Amaj7, Emaj7, Em/B, Am

**Vers**

Measures 5-8: Cmaj7, D7, G, G

Measures 9-12: G, G7, C, Cm

Measures 13-16: G, F#m7, B7, B7/D#, Em, Dbm7

Measures 17-20: Dm7, G7, C, C#dim

Measures 21-24: G/D, D7, Em, C#dim

Measures 25-28: G/D, D7, Cm, Cm

Measures 29-32: D7, 1. G, G, 2. G11

**Bro**

Measures 33-36: Amaj7, Emaj7, Em/B, Abm7, Db11, Dbm7, Gbmaj7

Measures 37-40: Em, B7, C, B7, C, G, G7, C, B7

Measures 41-44: C, B7, C, B7, C, B7

56 Am Am Am Am

64 **Saxofon-solo** A D/A A D/A

72 A A Bm<sup>7</sup> A/C<sup>#</sup> D G/D D

76 A A Bm<sup>7</sup> A/C<sup>#</sup> G/D D D<sup>11</sup>

80 **Vers** G G<sup>7</sup> C F<sup>7</sup>

84 G F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E E<sup>11</sup>

88 A A/C<sup>#</sup> D D<sup>#</sup>dim

92 A/E E<sup>7</sup> Fdim F<sup>#</sup>m D<sup>#</sup>dim

96 A/E D G/D D A/E

100 E<sup>7</sup> A D/A A

Vi kan også sette opp formen til låten slik:

1. Intro
2. Vers
3. Vers 2
4. Bro
5. Saxofonsolo
6. Vers 3

Hovedtonearten i begge versjoner er G-dur. Som vi ser inneholder original-versjonen allerede et akkordgrunnlag som tillater et jazz-tonespråk, med både 7-akkorder, maj7-akkorder, moll7-akkorder og moll7b5-akkorder. Dette er også i hovedsak det

akkordgrunnlaget Mehldau bruker i sin versjon, men han disponerer de på en litt annen måte for å tilpasse det en jazztrio-tolkning. Vi kan sette opp formen i Mehldaus versjon slik:

1. **Intro**
2. **Vers**
3. **Vers 2**
4. **Bro**
5. **Soloparti 1**
6. **Soloparti 2**
7. **Vers 3**

Mark Gridley bruker i sin bok *Jazz Styles: History and Analysis* (2003) det han kaller en *lytteguide* (eng.: *listening guide*) hvor hendelser i musikken noteres fra start til slutt i kronologisk rekkefølge. Vi kan sette opp en lytteguide for Mehldaus versjon av *Still Crazy After All These Years* slik:

<b>Tid/takt:</b>	
0'00''/ takt 1	<b>Introduksjon:</b> Piano spiller alene, rubato, en litt utvidet intro (med tanke på original-versjonen), og setter tempoet med $\frac{3}{4}$ -takt rett før selve verset begynner, og resten av trioen begynner å spille.
0'22''/ takt 12	<b>Vers:</b> Bass og trommer begynner å spille sammen med piano. Rytmen er svingt og i $\frac{3}{4}$ -takt. Trommene spilles med visper på skarptromme med innslag av cymbaler og økende cymbal-bruk på slutten av verset. Piano spiller melodien i en tilpasset og rytmisk modifisert versjon. Kontrabass spiller hovedsaklig punkterte halvnoder med og eller opptakt til neste akkord på taktens siste åttendedel/to siste toner i åttendedels-triol.
'1'06''/ takt 35	<b>Vers 2:</b> Verset starter med en unison markering på den første taktens 1. og 3. slag. Piano spiller melodien med små forandringer.

	Basstrommen blir mer aktivt brukt mot slutten av verset og inn i overgangen.
'1'39"/ takt 53	<b>Overgang/mellomspill 1:</b> Trioen spiller en komponert overgang som modulerer fra g-dur på verset til a-dur på broen. Et firetoners motiv sekvenseres gjennom akkordrekken. Intensiteten øker.
'1'46"/ takt 57	<b>Bro:</b> Starter med relativt litt høyere intensitet enn verset, underbygd av cymbal-spilling på trommene, men tas raskt ned igjen.
'2'20"/ takt 76	<b>Pianosolo:</b> Pianosolo spilles over akkordene Cmaj7 – B7 – Am7 – B7, og fra soloen begynner til den går over i en ny del, spilles denne akkordrekken elleve ganger. Kontrabass spiller mer aktivt, og spiller korte og litt lengre linjer som følger triol-underdelingen. Trommene spiller også med høyere intensitet med mer aktiv basstromme og cymbaler.
'3'18"/ takt 108	<b>Pianosolo runde 9:</b> I den andre og tredje takten i den niende runden av soloen kan man tydelig høre en stemme som blir spilt i midtsjiktet på pianoet, mellom den tydelige solostemmen og venstrehånds-akkordene. Dette fungerer som en slags enkel improvisert motstemme til sololinjen i høyre hånd.
'3'39"/ takt 120	<b>Overgang/mellomspill 2:</b> Trioen spiller en overgang på fire takter med samme firetoners motiv som i første overgang, som modulerer inn til et nytt soloparti i A-dur. Intensiteten øker enda et hakk.
'3'45"/ takt 124	<b>Pianosolo 2:</b> Denne delen består av en firetakters runde med akkordene Amaj9 – Amaj9 – E7sus4b9 – E7. Den starter med to runders vamping på disse akkordene, før høyre hånd begynner å spille linjer. Solodel to varer i til sammen 6 runder á fire takter, hvor de to siste taktene i siste runde modulerer solopartiet tilbake til g-dur i vers 3. Intensiteten senkes helt mot slutten av dette partiet.



'4'27"/ takt 148	<b>Vers 3:</b> Intensiteten i spillet er her ganske lik som på det første verset. Andre halvdel av verset modulerer opp til a-dur, som på originalen. Hele låten avsluttes med en svak ritardando i de to siste taktene.
---------------------	--

Mehldau følger i stor grad originalversjonens form, men spiller pianosolo på et annet akkordunderlag enn saksofonen på Paul Simons originalinnspilling. Mehldau spiller også melodien friere og mer rytmisk spontant, og det at musikken blir spilt av en jazztrio fordrer følgelig andre dynamiske, rytmiske og melodiske alternativer.

### Venstrehånds-akkorder

Mark Levine har i sin *the Jazz Piano Book* (1989) et helt kapittel om det han kaller *left-hand voicings*, og jeg har på norsk valgt å oversette dette til *venstrehånds-akkorder*. Levine skriver innledningsvis i dette kapittelet:

Your left hand provides a harmonic cushion for your right hand to play a line over, despite the lack of root in the chord. [...] Don't worry about the lack of a root on the first beat of a given chord, and jazz pianists even use these voicings when playing solo piano (Levine 1989: 41).

Levine trekker pianister som Art Tatum, Errol Garner og Ahmad Jamal inn som betydningsfulle med tanke på utviklingen av disse akkordenes bruk, og Bill Evans og Wynton Kelly som videreutviklere av venstrehånds-akkorder uten grunntone som standard i jazzpiano.

Bildet her viser et eksempel fra Levines kapittel, hvor venstrehånds-akkorder er notert i F-nøkkelen.

Eks. 3.2 *Left-Hand Voicings* (Levine 1989: 41)



Han noterer konsekvent fire toner i hver voicing, som ofte består av ters, septim, kvint/sekst og none, først uten, så med alterasjoner. Grunntonen er da konsekvent utelatt, da denne blir spilt av bassisten. Mark Levine presenterer her noen maler og metoder for å lære seg venstrehånds-akkorder, og presenterer en grunnleggende metode for å lære seg og anvende slike akkorder.

Det interessante i denne sammenhengen er hvilke venstrehånds-akkorder Mehlau benytter seg av, og nettopp hvilke hvilke voicinger han velger å bruke på en låt som *Still Crazy After All These Years*. Jeg har forsøkt å sette opp de venstrehånds-voicingene Mehlau spiller i seks grupper, og disse er *dur-treklanger*, *dur-akkorder med metningstoner*, *septim-akkorder*, *sus4- og 7sus4-akkorder*, *moll-akkorder* og *dim-akkorder*. Dette er selvfølgelig et tolkningsspørsmål; ingen kan avgjøre nøyaktig hvilke toner som blir spilt i venstre hånd og hvilke som blir spilt i høyre, men etter en vurdering ut fra en pianistisk synsvinkel har jeg notert akkordene etter beste evne.

### Dur-treklanger

I det første eksemplet ser vi de rene dur-akkordene som blir brukt og hvilke forskjellige voicinger Mehlau bruker på hver enkelt av disse akkordene. Det sier da ingenting om hvor ofte hver enkelt akkord-voicing blir brukt. Akkordene G og C er representert i større grad da disse opptrer oftere enn D, E og A i akkordskjemaet (over). Tallet til venstre i takten viser eksempel på takter vi finner disse voicingene i transkripsjonen.

### Eks. 3.3 Dur-treklanger

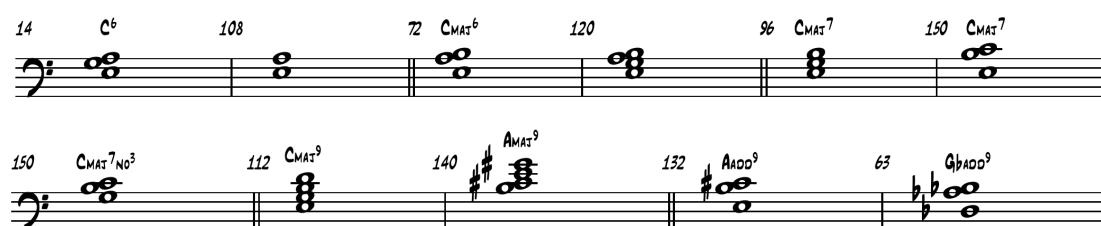


I disse voicingene finner vi ingen metningstoner i tillegg til grunntreklangen, og i seks av disse voicingene blir bare to toner spilt, både i varianten grunntone/ters, kvint/ters og kvint/grunntone. Dette gir et utilstrekkelig fremstilling av akkorden, og når det gjelder kategoriseringen tas det i dette tilfellet bare hensyn til hvilke toner som blir spilt i venstrehånd. I mange tilfeller blir den siste tonen i treklangen, eller en metningstone, spilt av høyrehånd. Voicingene her ligger innenfor et omfang av liten D til enstrøken D. Skal man se dette i forhold til Mark Levines fremgangsmåte avviker disse voicingene fra Levines firetoners-voicinger. Disse voicingene, riktignok med grunntonen i bass, har et mer ”poppete” preg med sin mer åpne karakter.

### Dur-akkorder med metningstoner

Eksempel 3.4 viser dur-akkorder med metningstoner. Få av disse voicingene faller innenfor Levines voicing-maler.

### Eks. 3.4 Durt-treklanger med metningstoner



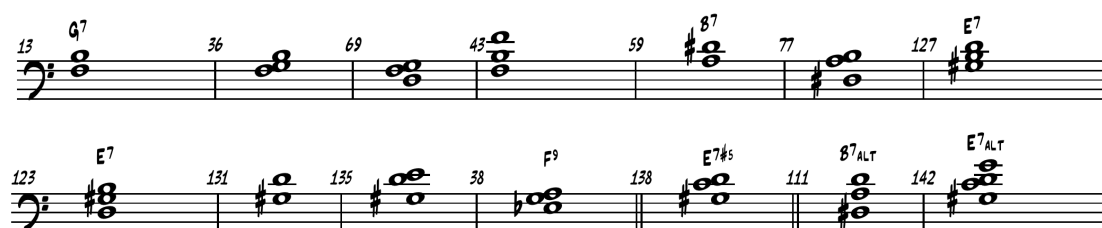
De voicingene som kan minne mest om Levines venstrehånds-voicinger, er Cmaj9 og Amaj9. Cmaj6 med både kvint, sekst, og stor septim har et tett, kluster-lignende preg. Aadd9 og Gbadd9 har en klang og funksjon som ligger veldig nært de rene durakkordene. Merk at de eneste voicingene med liten sekund-intervall er de i takt

seks og sju. Cmaj6-akkorden i takt 120 har imidlertid to store sekund-intervaller, og dette gir en tett cluster-lignende klang.

## Septim-akkorder

I dette neste eksemplet ser vi alle de forskjellige septim-akkordene med de forskjellige variantene Mehldau bruker i løpet av innspillingen.

Eks. 3.5 Septim-akkorder

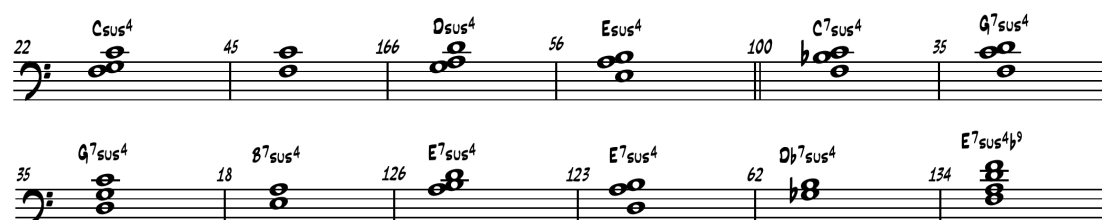


Det er interessant at av disse seksten voicingene finner vi kun fire med metningstoner i tillegg til grunntone/ters/kvint/septim, og de metningstonene som blir brukt her er 9, #9 og #5/b13. Vi finner ingen voicinger med metningstoner som #11, b9, eller 13. De variantene vi finner flest av her består av enten bare ters/septim, ters/septim/grunntone, eller ters/septim/kvint.

## Sus4- og 7sus4-akkorder

Nedenfor ser vi en oversikt over de forskjellige sus4- og 7sus4-akkordene Mehldau bruker.

Eks. 3.6 Sus4- og 7sus4-akkorder



Voicingene over er som veldig mange av de tidligere viste voicingene tretoners voicinger unntatt de fire voicingene i takt 45, 18, 62 og 134. Det er ingen ekstra

metningstoner i sus4-akkordene, og i 7sus4-akkordene ingen i tillegg til septimen. Unntaket er E7sus4b9-akkorden i takt 134 som har en rikere klang enn de fleste andre venstrehands-akkorder brukt i fremføringen.

## Moll-akkorder

I dette eksemplet ser vi alle de forskjellige mollakkord-voicingene som blir spilt i SCAATY.

Eks. 3.7 Moll-akkorder

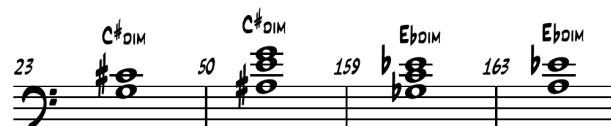


Em9-akkorden i den takt 19 blir mer fullstendig ved å det som også blir spilt i høyre hånd, da får den nemlig en septim på toppen av akkorden. Voicingen er da et godt eksempel på en mer typisk venstrehands-akkord ifølge Levine. Am9-akkorden i takt 79 er verdt å legge merke til; den har en stor sekst som nederste intervall, mellom liten C og liten A, og har en ganske åpen karakter. Her kan man se noen få voicinger med liten sekund-intervall, nemlig akkordene i takt 30, 19 og 74.

## Dim-akkorder

I det siste eksemplet ser vi de dim-akkordene Mehldau bruker i venstre hånd. Kun to eller tre toner blir brukt i voicingene, aldri fire.

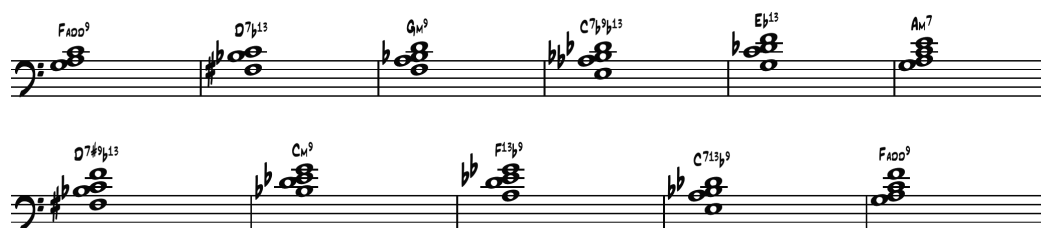
Eks. 3.8 Dim-akkorder



## Venstrehånds-akkorder brukt av andre pianister

I eksempel 3.9 vises en oversikt over de venstrehånds-voicingene pianisten Keith Jarrett (f. 1945) bruker på standardlåten ”The Way You Look Tonight” på albumet *Standards Live* fra 1986. I og med at dette er en mer tradisjonell jazzstandardlåt, spilt på en mer tradisjonell måte, fordrer det for de fleste pianister en litt annen måte å spille venstrehånds-akkorder på enn i eksemplene over.

Eks. 3.9 Keith Jarrett, ”The Way You Look Tonight”



Akkordene over er de forskjellige voicingene Jarrett bruker i de første seksten taktene i presentasjonen av melodien. Her ser vi voicinger, med unntak av de to første, bygd opp av fire toner, og her kan vi lett se sammenhengen mellom Levines måte å bygge opp venstrehånds-akkorder og de voicingene Jarrett benytter seg av. De fleste av disse voicingene følger er i takt med Levines skoleeksempler.

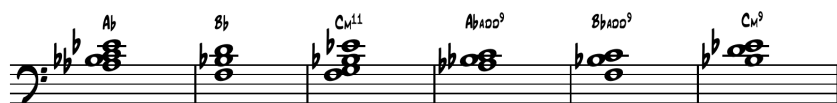
Eks. 3.10 Keith Jarrett; ”Innocence”



I eksempel 3.10 ser vi en transkripsjon av venstrehåndsakkorder brukt i de første tolv taktene i Jarretts pianosolo i låten ”Innocence”, innspilt på albumet *Personal Mountains* (1989). Her bruker Jarrett voicinger med færre toner i enn eksempel 3.9, og akkordskjemaet består også av flere rene dur-akkorder uten ekstra metningstoner.

Under ser vi venstrehånds-akkorder brukt av den polske pianisten Marcin Wasilewski (f. 1975) på Bjørks låt ”Hyper Ballad”:

Eks. 3.11 Marcin Wasilewski, "Hyper Ballad"



Som SCAATY er dette også en poplåt spilt av en jazz-besetning og akkordskjemaet under pianosoloen består av en firetakters periode med akkordene **Ab-Bb-Cm7-Bb**. Transkripsjonen viser voicinger brukt i de åtte første taktene i pianosoloen, og Wasilewski bruker her enten tre eller fire toner per voicing.

Eks. 3.12 Bobo Stenson, "Oleo De Mujer Con Sombrero"



I eksemplet over ser vi venstrehånds-akkorder som den svenske pianisten Bobo Stenson (f. 1944) bruker i de første fem taktene av melodien når kompet kommer inn. Sammenlignet med eksemplene over er disse voicingene de med færrest toner per voicing i gjennomsnitt; de fleste med bare to toner. Her er også flere septim-akkorder enn i eksemplene over, likevel velger Stensson bare de aller mest nødvendige tonene i hver akkord.

Både Jarrett, Wasilewski og Stensson er pianister som har gitt ut flere album på plateselskapet ECM, og er dermed med på å representere ECM's sound som mange vil kalle en europeisk fremfor en amerikansk sound. Jarrett representerer sterkest også den amerikanske stilen med sine standardlåt-innspillinger, mens de to andre bruker færre toner i voicingene i eksemplene over, slik også Mehldau gjør.

Ved transkripsjon av venstrehånds-akkorder i fremføringen av "Still Crazy After All These Years" kan man tydelig se trekk hos Mehldau som preger en viss del av lydbildet i innspillingen. Vi ser at rundt åtti prosent av voicingene ligger mellom liten D og enstrøken D i omfang. Vi ser også at veldig få av voicingene inneholder små sekund-intervaller. Små sekunder gjør klangen tettere og mer dissonerende. Mange

pianister bruker akkord-voicinger i venstre hånd der vi finner små sekund-intervaller i dur-akkorder mellom stor septim og grunntone, og i moll-akkorder mellom nonen og liten ters.

## Akkorder spilt med begge hender

Etter at vi har sett spesifikt på venstrehånds-akkorder er det tid for å se på både venstre og høyre hånd, og hvordan de i helhet konstruerer akkorder. Ofte i denne innspillingen utgjør venstrehånds-akkordene hoveddelen av det harmoniske grunnlaget, men i mange av eksemplene over gir notebildet en ufullstendig akkord-fremstilling, da det i endel tilfeller er høyre hånd som utgjør halvparten av akkorden. Dette blir ikke en fullstendig analyse av hver enkelt akkord spilt gjennom innspillingen, men en belysning av de teknikkene og akkord-typene Mehldau benytter seg av.

I eksemplet nedenfor ser vi en teknikk Mehldau bruker nesten konsekvent på samme sted i hvert vers, hvor teksten i originalversjonen er: "Still crazy after all these years..."

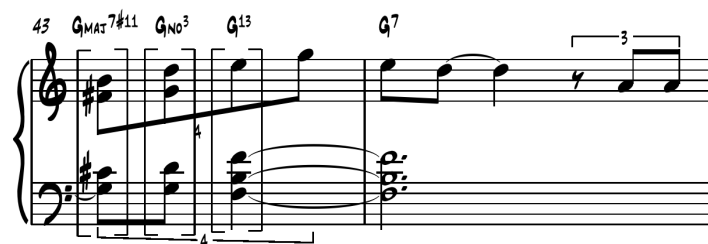
Eks. 3.13

I takt 24 ser vi i hovedsak en ren G-durtrekleng som på den første åttendelen blir spilt i spredt leie med, fra nederst til øverst, kvint-terst-grunntone-kvint. På neste åttendel går melodi fra kvint og ned til tersen, og seksten i venstrehånd går opp til en kvint, med grunntone nederst og kvint øverst. Akkorden komprimeres da fra spredt leie til et tettere leie med, fra nederst til øverst, grunntone-kvint-grunntone-terst. I takt 25 ser vi en D13b9-akkord hvor to toner blir spilt i høyre og to i venstre, og det samme gjelder Em-akkorden i takt fire.



I eksempel 3.14 kan vi se at Mehldau bruker kvart-akkorder en sjelden gang, og i dette eksemplet så gjelder det bare den første akkorden i takt 43, nemlig Gmaj7#11. Den neste akkorden er egentlig ikke en akkord per definisjon, da dette bare er en toklang. Et kvint-intervall, G-D (Gno3), spilles både i høyre og venstre, og for å forsvare voicingens bruk kan man se på akkorden før, og da ser man at alle tonene i Gmaj7#11 ledes trinnvis til denne doblede kvinten. Neste akkord er, som vi ser, en G13-akkord med doblet sjuende trinn.

Eks. 3.14



I det følgende eksemplet har jeg valgt å se hele fem takter i ett. Rundt 01:37 er det andre verset spilt, og vi ser her overgangen fra andre vers til broen. Her ser det ut til at tonene i voicingene stort sett er jevnt fordelt mellom høyre og venstre hånd.

Eks. 3.15



Fm9-akkorden er egentlig en Fm6 med liten septim og har et tett preg med to sekundintervaller. Eb sus4 add3/D-akkorden i takt 56 er en sus4-akkord med tillagt ters og har en ganske karakteristisk lys durklang.

Am9-akkorden i det eksempel 3.16 blir sannsynligvis spilt med fire toner i høyre og én i venstre. Det er selvfølgelig ingen garanti at Mehldau spiller den akkurat slik, men sett med skjønn og ut fra en pianistisk synsvinkel virker det slik. At Mehldau veksler

mellom mange ulike måter å spille voicingene på tyder på en sterk fleksibilitet og en evne til kreative løsninger.

Eks. 3.16



Akkorden er egentlig, hvis man ser nærmere på den, en Am11-akkord uten sjuende trinn og den er spilt i en såkalt *drop3*-voicing. I tett leie ville denne akkorden blitt spilt med fra øverst til nederst E-D-C-H-A. *Drop3* vil si at den tredje tonen fra toppen av voicingen, altså C blir lagt en oktav ned, og man får i dette tilfellet en stor sekst mellom nederste og nest nederste tone i voicingen. Man får da en tett struktur øverst i voicingen og et forholdsvis stort intervall i bunn.

Rundt 03:45 fra takt 124 går improvisasjonen inn i en vampe-del over Amaj7 og E7 og i de første taktene ser vi her at Mehldau bruker en litt annen tilnærming enn i det øvrige notebildet.

Eks. 3.17



Dette partiet er mer preget av blokkstrukturer enn pianospillet forøvrig i innspillingen. Melodien ligger på toppen med tonen E mens kompet er relativt massivt med tredoblet kvint og dobbelt ters på Amaj9-akkorden. Venstre og høyre hånd spiller sin del av voicingen etter tur mens pedalen ligger, og effekten blir mye klang som tar relativt stor plass i lydbildet. For å vise at dette er en teknikk Mehldau benytter seg bevisst av, har jeg valgt å ta med et eksempel fra Mehldaus innspilling av Beatles' "She's Leaving Home" (Mehldau 2005):

Eks. 3.18 Brad Mehldau, "She's leaving home"



Rundt 04:41 i denne innspillingen hører man teknikken bli brukt og det er i andre og tredje takt i dette notebildet at teknikken blir tydelig; venstre og høyre hånd legger deler av voicingen annenhver gang, og her er også opptil flere trinn doblet i hver akkord.

### Stemmeføring og horisontal tilnærming

I sin lærebok *Arranging for Large Jazz Ensemble* (2003) vier Dick Lowell og Ken Pullig et eget kapittel til såkalt "line writing". Kapitlet fokuserer mer på en horisontal fremgangsmåte enn en vertikal, og målet er å skape melodiske indre linjer og motgående bevegelse.

"Line writing is a more melody-driven alternative to these vertical approaches. [...] Free of chordal imperatives, the arranger has more flexibility to make each connecting line melodically appealing, often using contrary motion in the lower lines to add interest." (Lowell og Pullig 2003: 105)

Sitatet over viser til arrangering av større jazzensembler som storband, men en slik horisontal fremgangsmåte er absolutt til stede hos mange jazzpianister, da ofte av en mer subtil karakter enn i storband-arrangering. Det er ofte snakk om en blanding av en vertikal og horisontal tenkemåte. La oss se på et lite utdrag fra Bill Evans innspilling av standardlåten "Someday My Prince Will Come":

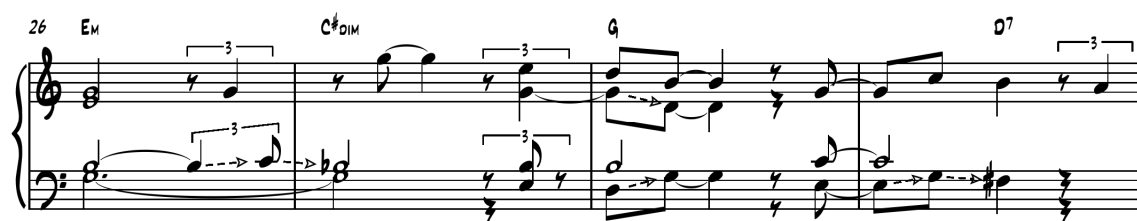
Pilene indikerer stedene hvor en trinnvis videreføring av tonene foregår.

Eks. 3.19 Bill Evans, "Someday My Prince Will Come"



Utsnittet over er hentet fra femte og sjette takt i presentasjonen av melodien, og pilene indikerer de indre horisontale bevegelsene fra akkord til akkord, sett bort fra basslinje og melodi. Bevegelsene oppleves imidlertid ikke som selvstendige stemmer; de er fortsatt underordnet de gitte akkordene. Hos mange pianister vil man høre en slik bruk av kromatiske bevegelser mellom akkord/metnings-toner. Dette blir da i større grad en vertikal tilnærming enn det som er fokus hos Lowell og Pulligs "line writing". La oss se på Mehldaus tilnærming til slike horisontale bevegelser i SCAATY.

Eks. 3.20



I eksemplet over ser vi også piler som indikerer en horisontal bevegelse, men i motsetning til Evans ser vi ikke bare kromatiske/trinnvise bevegelser, men også ters- og kvart-sprang (takt 28-29). Vi ser her også at Mehldau lar en tone av voicingen ligge mens en annen beveger seg, som vi kan se i venstre hånd i både takt 26, 28 og 29. Dette forsterker den horisontale effekten, og er noe man kan høre mange steder i innspillingen.

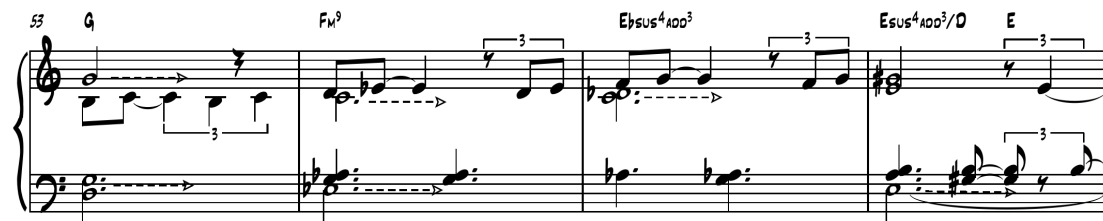
Under kan vi også se eksempel på videreføring av toner i venstre hånd. Her veksler Mehldau mellom å la de lange tonene ligge over eller under den mer aktive stemmen.

Eks. 3.21



Pilene i eksempel 3.22 indikerer toner som ligger i hver voicing mens andre toner beveger seg, og dette bidrar til den horisontale effekten. I stedet for å spille kontinuerlige blokker av toner, lar Mehldau tonene i både melodi og akkompagnement overlappe hverandre.

Eks. 3.22



### Kontrapunktiske elementer i SCAATY

I lytteguiden tidlig i kapittelet nevnes en motstemme som blir spilt i sjiktet mellom de improviserte linjene i høyre hånd og venstrehånds-akkordene i venstre hånd. Dette skjer i den niende perioden av den første pianosoloen, fra 03:18. Vi ser et utsnitt fra transkripsjonen i eksempel 3. som viser nettopp de taktene det gjelder.

Eks. 3.23



Over kan vi se noen enkelttoner i midtsjiktet som i innspillingen kommer tydelig frem, og man kan skille tonene ut som en egen stemme i takt 109-110.

Mange har påpekt Mehldaus klassiske influenser i hans kompositoriske og improvisatoriske praksis, og i konklusjonen i en artikkel om Brad Mehldau sier Kirsten MacKenzie: "He employs many question and answer phrases, sequences, and contrapuntal lines from the 'classical' language" (MacKenzie 2012: 19). I sin artikkel forsøker MacKenzie å belyse Mehldaus klassiske influenser, og gjennom analyse

sammenligner hun noen av Mehldaus komposisjoner og improvisasjoner med klassiske verk av Bach og Brahms.

I Kent Kennans lærebok om klassisk kontrapunkt (1999) gir han i introduksjonen denne definisjonen av kontrapunkt:

As a technique, this may be defined as the art of combining two or more melodic lines in a musically satisfying way. Included in this definition is the assumption that each line is good in itself; and the phrase "a musically satisfying way" implies among other things that the lines will be independent yet coordinate in feeling (Kennan 1999: 3).

Videre i boken behandles de forskjellige typene kontrapunkt basert på 1800-tallets kontrapunktmodeller.

Jeg har valgt å ikke gå spesifikt inn på de forskjellige formene for kontrapunkt, da dette tar for mye plass i oppgaven, men heller anvende den mer generelle definisjonen av kontrapunkt i analysen av Mehldaus fremføring.

For å gjøre det enda tydeligere har jeg valgt å sette taktene inn med en ekstra notelinje, slik:

Eks. 3.24



Denne måten å skille stemmene på er nyttig i klassisk musikalsk analyse av verker som fuger og kanoner og lignende, hvor flere enn to stemmer er tilstede. Selv om stemmen i midten ikke er en utbrodert og veldig selvstendig stemme, velger jeg allikevel å fokusere på dette som en form for kontrapunkt i en generell definisjon.

For å tydeliggjøre dette enda mer som et virkemiddel Mehldau bevisst benytter seg av, har jeg valgt å ta med et eksempel fra hans innspillinga av Beatles' låt "Martha My Dear" fra albumet *Day is Done* (2005):

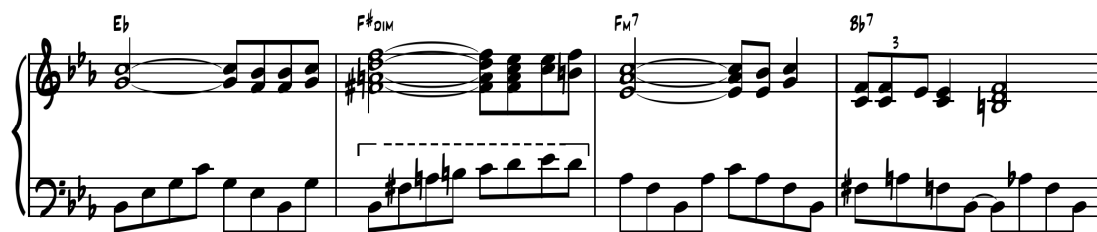
Eks. 3.25 Brad Mehldau, "Martha My Dear"



I introduksjonen av "Martha My Dear" som vi ser over er det lite som minner om tradisjonelle venstrehånds-akkorder, og linjen i venstrehånd er heller ingen basslinje tilsvarende en typisk "walking bass"-linje. Vi ser her en mye mer lineær og trinnvis bevegelse i de to første taktene, og dette kan minne sterkt om den klassiske musikkens barokk-stil. Musikkanmelder Thom Jurek omtaler "Martha My Dear" i en plateanmeldelse som "a Scarlatti-esque study in counterpoint" (Jurek 2005).

Andre pianister benytter seg også av dette virkemidlet, og man kan tidvis se dette hos Bill Evans. I sin avhandling om Bill Evans' liv og musikk analyserer Paula Berardinelli (1992) utvalgte innspillinger av Evans. I et utsnitt av låten "Letter to Evans" beskriver Berardinelli en motstemme som spilles i venstre hånd under en aktiv høyre hånd: "A new counter-line is introduced in mm. 47-48, as Evans plays a melodic figure above the roots of the chords with the left hand (Berardinelli 1992: 252) Under ser vi notebildet for den gjeldende beskrivelsen:

Eks. 3.26 Bill Evans, "Letter to Evan"



I den andre takten av eksemplet over ser vi altså en trinnvis bevegelse fra den tredje åttendelen i venstre hånd, som Berardinelli kaller en "counter-line" (motstemme). Dette er riktignok en solopiano-fremføring, og friheten til å spille slike linjer i venstre

hånd synes større, men det er allikevel interessant å se dette i sammenheng med Mehldaus bruk av venstre hånd.

## Improvisasjon

### Om improvisasjon

Improvisasjon må kunne sies å være det aller tydeligste aspektet ved jazz som musikalsk stilart. Ingrid Monson sier i boken *The Cambridge Companion to Jazz* dette om improvisasjon: "Improvisation has been described as the spontaneous creation of music in performance, but the sense of improvisation as elaborating upon something previously known is sometimes lost in this definition" (Monson, 2002: 114). Mark Gridley sier i boken *Jazz Styles* (2003) om det samme fenomenet: "To improvise is to compose and perform at the same time. Instead of saying "improvise," many people say *ad lib*, *ride*, or *jam*. This means that jazz musicians make up their music as they go along" (Gridley, 2003: 3). Både Monson og Gridley summerer altså improvisasjon opp som spontan komponering av musikk, men det kan skilles mellom forskjellige former for improvisasjon. Gunther Schuller sier i sin artikkel om Sonny Rollins:

Improvisatory procedures can be divided roughly into two broad and sometimes overlapping categories which have been called paraphrase and chorus improvisation. The former consists mostly of an embellishment or ornamentation technique, while the latter suggests that the soloist has departed completely from a given theme or melody and is improvising freely on nothing but a chord structure (Schuller 1958: 6).

Schuller skiller altså mellom *paraphrase* og *chorus improvisation*. *Paraphrase* viser altså til en improvisasjonspraksis som i en viss grad begrenser seg til en gitt melodi som ornamenteres og utbroderes uten at man fjerner seg fra selve melodien. Det er nettopp dette Mehldau gjør i sin tolkning når de melodiske frasene enten strekkes, eller



komprimeres rytmisk, og toner blir lagt til eller uteblir fra originalmelodien. Gridley nevner i introduksjonen av kapittelet ”Early Jazz” at de tidlige jazzmusikerne tok friheter med melodiene, og at de nye idéene og utbroderingene ble noen ganger viktigere for fremførelsen enn selve melodien (Gridley 2003: 49). Dette er noe som kjennetegner veldig mye av den instrumentale jazzen både i tolkning av vokal-melodier med tekst, eller originale instrumental-melodier. Ingen utøver spiller en melodi likt.

Som nevnt over er *parafrase* forbundet med en improvisasjonspraksis hvor man utbroderer og ornamenterer en gitt melodi. Gunther Schuller kaller den andre improvisasjonskategorien for *chorus improvisation* (Schuller 1958: 6), altså improvisasjon fritt over et akkordskjema, og når det gjelder Mehldaus versjon av SCAATY gjør dette seg mest gjeldende i tidsrommet 02:20-04:27, og fra takt 76 til 147 i det transkriberte notebildet. Med tanke på form blir dette da etter det vi kan kalle en bro, eller B-del, der saksofon-soloen begynner i original-versjonen.

## **En kort oversikt over skalaers bruk i SCAATY**

I Mark Levines *The Jazz Piano Book* (1989), gis en kort oversikt over C-durskalaens moder, eller kirketonearter, hvor hver av skalaene blir presentert som ”basic first choices” på hver gitte akkord (Levine 1989: 60). Forskjellige musikere spiller forskjellige skalaer på de samme akkordene. Nedenfor ser vi skalaene og de gitte akkordene de først og fremst kan brukes over. ”Avoid”-tonen er en tone i skalaen man vil unngå å spille på tung tid i takten. Erik Gunvaldsen beskriver avoid-toner som: ”Toner som låter dissonerende og derfor unngås harmonisk, ikke melodisk (Gundvaldsen 1994: 30).

Eks. 3.27: Kirketonearter

Cmaj7 "AVOID"-TONE IONISK  
 4  
 Dmaj7 DORISK  
 E-FRYGISK FRYGISK  
 Fmaj7#4 LYDISK  
 #4  
 G7 MIXOLYDISK  
 (SE KAPITTEL 22) EOLISK  
 Bm7b5 "AVOID"-TONE LOKRISK  
 89  
 Gsus4 MIXOLYDISK  
 4

Den eoliske skalaen har et eget avsnitt i Levines bok, da den blir sjeldnere brukt på moll-akkorder enn dorisk (Levine 1989: 240).

Under Mehldaus improvisasjon på det første solopartiet improviseres det nesten utelukkende over C lydisk skala (eks. 3.28a). Hovedtonearten i låten er G-dur, og C lydisk er fjerde mode i G-durskalaen. I dette partiet improviseres det over akkordrekken C-B7-Am7-B7, og når samme skala blir spilt over B7 og Am kan man se skalaen som B frygisk skala (tredje mode i G-dur), eller A dorisk skala (andre mode i G-dur). Der annet enn C lydisk skala blir spilt, spilles akkordtoner til B7, A, eller kromatiske gjennomgangstoner.

**Eks. 3.28:**

a)



b)



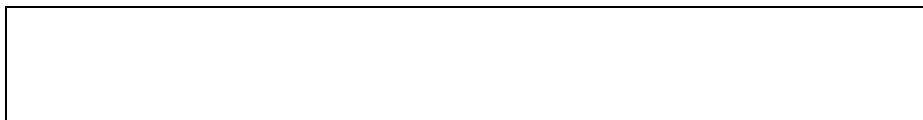
c)



d)



e)



f)



På det andre solopartiet, over akkorden Amaj7, spilles fraser i en A lydsk skala (eks. 3.28b), eller A jonisk (vanlig durskala). Det forstørrede fjerdetrinnet i A lydsk blir bare spilt én gang, og resten av linjene over Amaj7-akkorden blir spilt uten fjerde trinn i skalaen, altså enten det forstørrede fjerdetrinnet i A lydsk, eller ”avoid”-tonen, det lave fjerdetrinnet, i A jonisk skala.

Over E7sus4b9 presenteres ingen fullstendig skala i frasene, men trinnene som spilles er liten ters, b9 og b13, i tillegg til grunntone og liten septim. Akkorden som spilles i venstre hånd er en D-mollakkord med E i bass, også kalt E frygisk akkord, så det er naturlig å tolke det som bruddstykker av en E frygisk skala (eks. 3.28c). Over E7 spilles brutte akkordtoner, og b5 og b6, ved siden av rent femte trinn og høyt sjette

trinn. Dette kan være konturene av E mixolydisk, E heltone skala, og/eller E mixolydisk #4 skala.

### Motivisk improvisasjon

I sin artikkel om Rollins er noe av Schullers hovedfokus rettet mot improvisasjon som en integrert del av hele fremførelsen, og han retter da særlig fokus på motivisk improvisasjon. Schuller mener at improviserte soloer ofte mangler helhet og samklang med resten av fremførelsen, og gjennom sin analyse av Sonny Rollins' fremførelse av låta *Blue 7* illustrerer han hvordan Rollins og trommeslager Max Roach baserer hele sin improvisasjon på to motiv hver (Schuller 1958).

### Melodiske motiver i Mehldaus fremførelse

En form for motivisk improvisasjon finner vi også til en viss grad i Mehldaus fremføring. I dette tilfellet brukes begrepet motivisk improvisasjon litt løsere enn hva gjelder Schullers beskrivelse av Rollins' fremførelse. Mehldau bygger ikke hele improvisasjonen på noen få motiver, men bruker noen motiver flere ganger som integrerte fragmenter i de improviserte linjene. Mehldau bruker særlig et motiv igjen flere ganger etter det først blir spilt tidlig i improvisasjonen, og dette motivet har jeg kalt *motiv A*. Noen ganger blir dette motivet spilt akkurat som det først blir presentert, andre ganger i andre tonehøyder og intervaller. Motiv A blir først brukt i improvisasjonen i takt 80:

Eks. 3.29 Motiv A



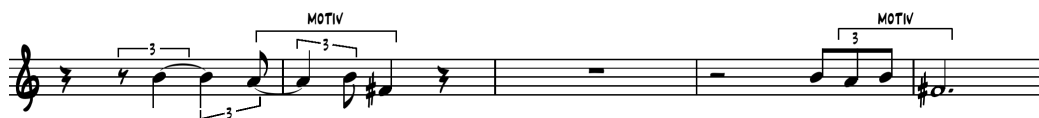
Ved lytting til både original-versjonen av SCAATY og Mehldaus versjon minner dette motivet særlig om et melodisk motiv Paul Simon bruker selv på teksten "it's all gonna fade" (eks. 3.19), som er siste tekstlinje før broen og saksofon-soloen.

### Eks. 3.30



Motivet i eksemplet over blir gjentatt av en fløytestemme i takten etter og i Mehldaus versjon spiller han også dette motivet to ganger, men med en litt lengre pause i mellom, vist i eksempel 3.31:

### Eks. 3.31



## Analyse av improviserte fraser i "Still Crazy After All These Years"

I SCAATY er improvisasjonen relativt kort i forhold til mange jazz-innspillinger, og fremstår som en tydelig avmålt del av fremføringen. Fra takt 76 hører man Mehldau spille improviserte linjer som ikke lenger er en utbrodering av den spilte melodien. I denne første solo-delen improviserer Mehldau over en kort akkord-rekke; **Cmaj7-B7-Am9-B7**, og dette blir da en firetakters periode som gjentas et visst antall ganger.

### Eks. 3.32 Første soloparti Mehldaus SCAATY, takt 76-82, 02:20



Hvis vi ser på eksemplet over ser vi i transkripsjonen av de første taktene i Mehldaus første solodel. I taktene 76-80 blir én frase spilt i C lydskala, og etter en takts

pause kommer et svar til denne frasen i A dorisk skala, som jo er den samme skalaen, bare med en annen grunntone. De to frasene har relativt lik struktur og bevegelse, og kan nesten se ut som en sekvens som bare blir flyttet ned et helt tonetrinn annen gang, men det er imidlertid flere forskjeller ved frasenes slutt. Der den første frasen slutter med et tretoners motiv hvor den siste tonen, D, opptrer som en antesipert #9 til neste akkord, B7, slutter neste frase med en nedadgående brutt C-durakkord som også ender på en D over B7 i neste takt. Deretter kommer en kortere avsluttende frase som ender med et motiv som består av to åttendeler og én fjerdedel, og ikke åttendelstrioler, som i de to andre frasene. Dette motivet blir for anledningen kalt *motiv A*, og dette opptrer igjen flere ganger senere i improvisasjonen. Etter dette kommer to takter med pause med kun komping i venstre hånd.

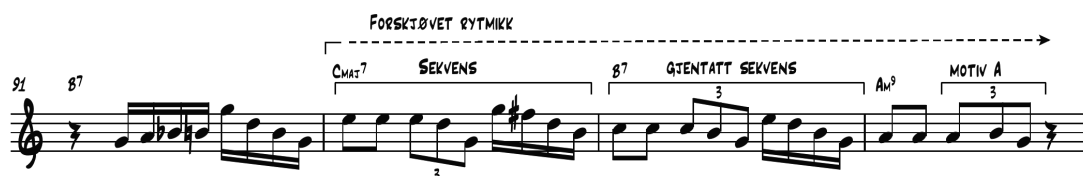
Eks. 3.33 Første solodel, takt 83-90, 02:33

For en noenlunde trent lytter vil triol-underdelingen i spillet til de tre musikerne skinne igjennom fra start til slutt i denne innspillingen, og dette er også tydelig i denne transkripsjonen. I taktene takt 83-84 ser vi synkopert rytmikk i både åttendelstriol- og fjerdedelstriol-underdeling. I takt 84 og 85 har frasen et rytmisk forskjøvet preg, der hele frasen tilsynelatende er forskjøvet og ligger litt bak slaget i stedet for å være rett på. Notasjonen kunne helt sikkert vært gjort på en annen måte, og jeg har valgt å ikke notere det mikrorytmiske, fordi jeg ikke ser det hensiktsmessig i dette tilfellet. Jeg vil gå nærmere inn på forskjøvet rytmikk og rytmisk elastisitet i en mer detaljert behandling senere i oppgaven.

Vi hører igjen motiv A i eksempel 3.33, først i takt 85-86, så i takt 88. Motivet opptrer her i en annen tonehøyde og en omvendt rytmikk, men med de samme intervallene og den samme bevegelsen som første gang det ble spilt.

Her har vi altså én litt lengre frase i takt 83-86, og én kortere avsluttende frase i takt 87-88. Deretter er det et opphold på to takter med kun komping i først venstre hånd, så i begge.

**Eks. 3.34** Første solodel, takt 91-94, 02:47



I takt 91 øker tempoet i frasene, det spilles høyere opp i registeret og intensiteten tiltar, og påfølgende frase innledes med først en oppadgående bevegelse som går over i en G-durtrekklang brutt nedover. Takt 92 og 93 inneholder en sekvens som først blir spilt fra en tostrøken E, og som etterpå blir flyttet ned en hel ters. I takt 94 ser vi igjen motiv A, her i en litt modifisert rytmikk, men samme tonehøyde og intervaller som sist gang det ble spilt. Fra takt 92 til 94 merkes tydelig at rytmikken blir forskjøvet ved at åttendeler og sekstendeler skyves litt og litt mer etter slaget i løpet av disse taktene.

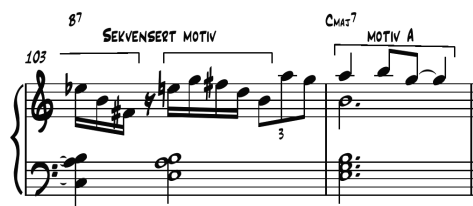
**Eks 3.35** Takt 95-98, 02:54



Intensiteten går litt ned etter takt 94, og de påfølgende fire taktene bærer preg av å være en liten pause, eller pusterom i en tiltagende intensitet. Fra takt 95 spilles et intervallisk motiv med tonene G-D som forandrer rytmikk gjennom de påfølgende taktene.

**Eks. 3.36** Takt 99-104,





Fra takt 99 tiltar intensiteten igjen gjennom en sekvens bestående av et gjentagende rytmisk motiv, som flyttes i forskjellige tonehøyder. Sekvensen tar en pause midt i takt 101. Legg merke til at tonearten gjennom improvisasjonen nesten utelukkende har vært C lydisk, tillagt kromatiske gjennomgangstoner, og at her markeres akkordtonene i akkorden B7 for første gang i takt 101. Sekvensen akselerer i tempo fra takt 101 til 104 hvor frasen lander med motiv A, her en oktav høyere enn i de forrige eksemplene. I takt 102 og 103 ser vi en tydelig bruk av sekvensering der et femtoners-motiv blir spilt og så gjentatt i en annen tonehøyde. Frasen beveger seg opp som i trappetrinn og lander til slutt på en tostrøken G.

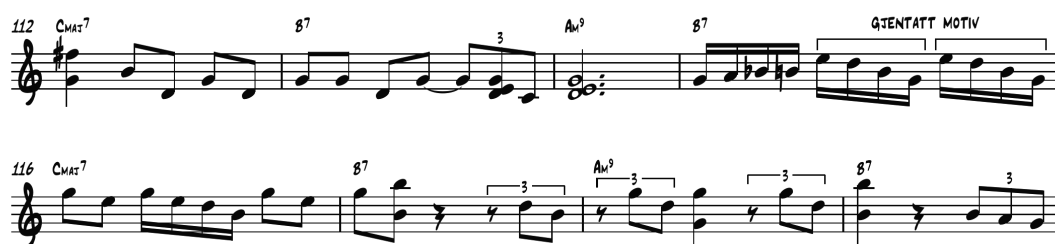
**Eks. 3.37** Takt 105-111, 03:12



Etter takt 104 går Mehldau ned fra en tostrøken G til en enstrøken G i takt 105. Deretter kommer den samme bevegelsen som i takt 91, en oppadgående firetoners-struktur og en nedadgående rett etter, i takt 107. Fra slutten av takt 107 bygges frasen oppover i registeret med et sekvensert motiv, samme motiv som i takt 102-103, og frasen har sitt høydepunkt i takt 109 der den bygges ned igjen fra en trestrøken C, med en sekvens som blir gjentatt og flyttet nedover en liten ters. Frasen lander i takt 111 på en enstrøken G. Det er en tydelig utstrakt bruk av nedadgående brutte treklanger gjennom disse taktene; en brutt firklang, G6 i takt 107, en B-durakkord i takt 107-108, en C-durakkord i takt 108, en B-durakkord i takt 109, og en C-durakkord i takt 110.

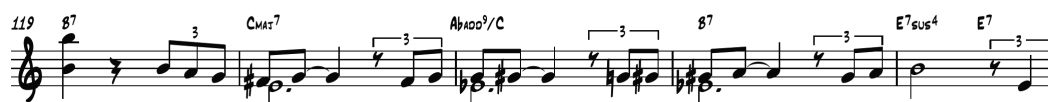


**Eks. 3.38** Takt 112-119, 03:24



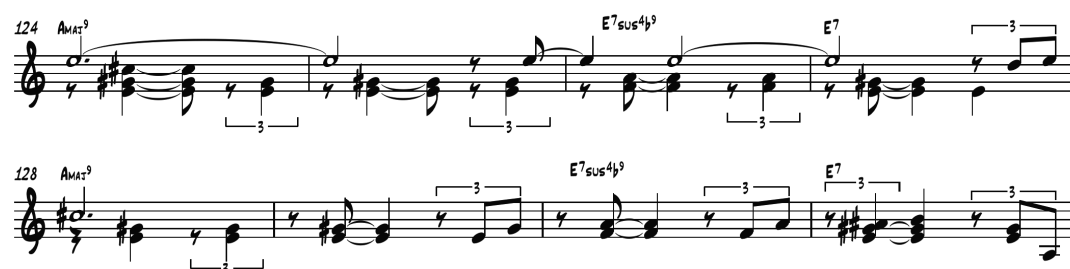
I taktene 112-113 ser vi det samme intervalliske motivet, G-D (nedadgående), bli brukt, som i takt 95-98. Taktene 112-114 bærer preg av å være et lite avbrekk/pusterom før intensiteten tiltar med sekstendelsbaserte bevegelser igjen i takt 115. Her begynner også frasene med, først en oppadgående firetoners bevegelse, og så en nedadgående brutt G6-akkord som blir gjentatt. Strømmen av sekstendeler bygges ned fra takt 116, og går over i en mer motivisk strukturering i takt 117-119.

**Eks. 3.39** Takt 119-123, 03:36



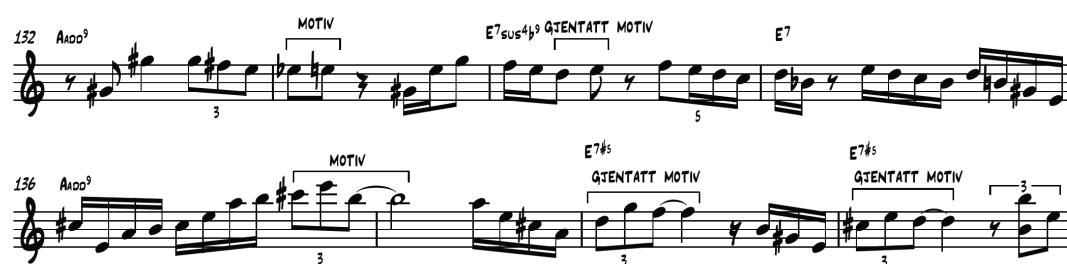
Takt 120-123 har en mer tydelig komponert karakter og er den samme sekvenserte motivbehandlingen som i takt 54-56 (01:39).

**Eks. 3.40** Takt 124-131, 03:45



Partiet fra takt 124-131 har også en ganske komponert karakter, og preges mest av de komp-lignende voicingene over Amaj9 og E7sus4b9.

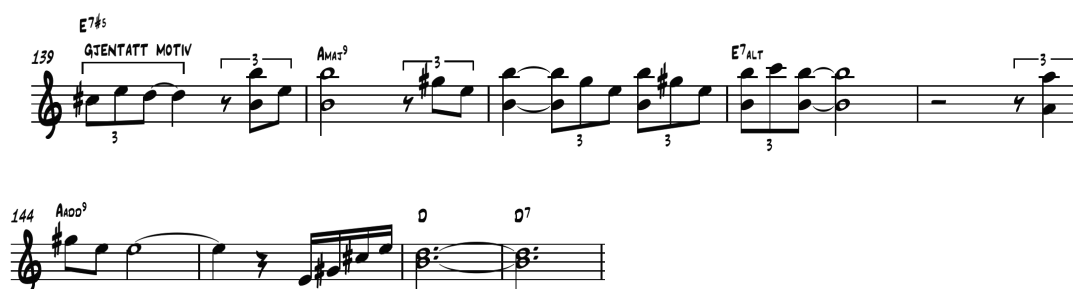
Eks. 3.41 Takt 132-139, 03:59



Den første frasen i takt 132 er en tydelig referanse til melodien i broen, og motivet i slutten av frasen blir gjentatt i takt 134. Over Aadd9 blir A lydskala spilt, og det som blir spilt over E7sus4b9 kan tyde på E frygisk skala. I slutten av takt 135 blir en brutt E7 akkord spilt. Legg merke til at det gjennom improvisasjonen brukes få toner som ikke hører til C lydskala (i forrige soloparti), i tillegg til kromatiske gjennomgangstoner. Den gjeldende akkorden defineres vekselvis med brutte akkordtoner (E7), og det ser vi også i takt 136; en brutt Aadd9-struktur beveger seg oppover og ender i et triol-motiv som blir gjentatt i takt 138 i en annen tonehøyde og andre intervaller. Motivet kommer igjen i takt 139.

Struktur og oppbygning er også et interessant fokus i dette eksemplet. I takt 132 går Mehldau opp på en tostrøken G#, og beveger seg trinnvis nedover til sekund-motivet, eller halen på det melodiske fragmentet. Deretter spilles noe som minner om dette fragmentet i de neste to taktene; vi ser en oppadgående bevegelse med store intervaller som begynner en halvtone lavere enn den første, fulgt av en trinnvis nedadgående bevegelse som igjen ender i motivet. Fragmentet videreutvikles på slutten av takt 134, og går over i et nytt melodisk fragment i takt 136 som behandles og utvikles litt på samme måte; motivet kommer i en lavere tonehøyde for hver gang, samtidig som det fragmentet reduseres i løpet av behandlingen.

Eks. 3.42 Takt 139-147, 04:11



Etter å ha klatret seg nedover i tonehøyde i de foregående taktene springer Mehldau opp på en tostrøken B som det spilles rundt i takt 140-142. Etter dette beveger frasene seg nedover i register mot slutten av improvisasjonen, før selve melodien igjen blir presentert og improvisasjonen er ferdig i takt 148.

## Rytmiske analysemomenter i *Still Crazy After All These Years*

### Rytmask underdeling og swing

Rytmask *underdeling* kan i korte trekk forklares som måten man deler opp en takt i enheter på. Mark Gridley sier det slik i sin bok *Jazz Styles: History and Analysis*:

To understand more complex syncopations and another essential element of jazz feeling, the swing eighth note, requires an acquaintance with ways in which beats are divided into smaller units (2003: 366).

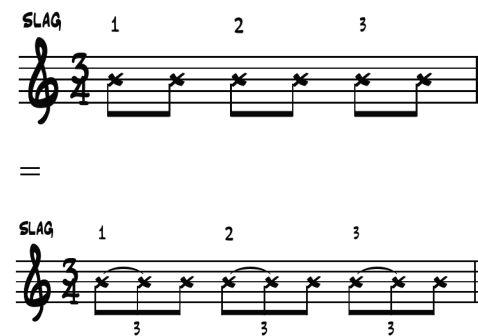
Gridley beskriver deretter de forskjellige noteverdiene og synkoperte og punkterte rytmer. *Still Crazy After All These Years* går i  $\frac{3}{4}$ -takt, og slik kan vi sette opp ulike måter å dele inn en slik takt på:

Eks. 3.43 Rytmiske underdelinger



*Still Crazy After All These Years* har i Mehldaus versjon en underdeling der åttendelene er *svingte*. Det kan man vise ved hjelp av dette eksemplet, som viser det Gridley kaller en *tied-triplet figure* (2003: 368) :

Eks. 3.44 Bundet triol-mønster



Gridley snakker om *jazz swing feeling*, og at dette er en kvalitet som man ikke finner i noen annen musikk enn jazz (Gridley 2003: 368). Figuren blir som nevnt kalt *tied-triplet figure*, noe jeg har oversatt til bundet triol-mønster. Den øverste notelinjen er som oftest den noterte utgaven, der swing-rytmikk er underforstått eller angitt på noten. I swing er den første åttendelen i hvert åttendelspar lengre av varighet enn den andre. I praksis tilsier swing-rytmikk en mellomting mellom triol-mønsteret og jevne åttendeler, der den første åttendelen er kortere enn de sammenbundne åttendelene i triol-mønsteret og den andre åttendelen er litt lenger enn en triol-åttendel (Gridley 2003: 369).

## Synkopering

Gridley nevner også synkoper som et viktig rytmisk aspekt når det gjelder *jazz feeling* (Gridley 2003: 366). Synkoper opptrer som markerte slag i takten som vanligvis er lette, f. eks. trykk på to og fire i en 4/4-takt, eller på óg-ene i åttendels-par. Eks på slike synkoper er:

Eks. 3.45 Synkoper





La oss se på Mehldaus fremføring med det ovennevnte i fokus. Under er et utsnitt av melodien i SCAATY slik den blir spilt av Mehldau:

**Eks. 3.46:** Utsnitt av melodien i SCAATY



Som vi ser er notebildet her mye preget av triol-bevegelser, noe som tyder sterkt på en gjennomgående triol/sving-underdeling. Det er denne underdelingen som preger hele fremføringen, med unntak av introduksjonen som blir spilt i et friere tempo. Det er også en utstrakt bruk av synkoper gjennom eksemplet. I takt 13 og 14 ser vi tre eksempler på at den andre åttendelen i en åttendels-triol bli markert. I takt 16 ser vi et eksempel på polyrytmikk, nemlig tre slag som spilles over to slag, men dette beskrives nærmere i avsnittet om polyrytmikk.

### Å spille før og etter slaget

I sin bok *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* (1994) setter Paul F. Berliner blant annet fokus på rytmiske elementer ved jazzfremføring, og i kapittelet "The more ways you have of thinking" snakker han om å spille før og etter slaget. De fleste musikere snakker om å spille på tre forskjellige steder i slaget; før slaget, på slaget, og bak slaget (Berliner 1994: 151). Han viser det ved hjelp av denne figuren:

**Eks. 3.47:** Ellipse-modell av slaget, (Berliner 1994: 151)

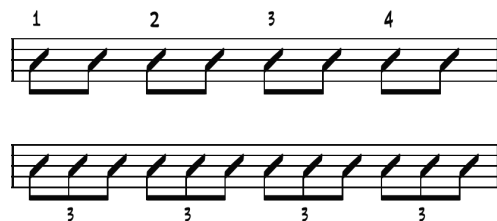


Berliner illustrer slaget her som en elliptisk figur, hvor streken foran til venstre i figuren tilsier å spille litt før slaget, streken i midten tilsier å spille rett på slaget, og streken til høyre i ellipsen tilsier å spille litt etter slaget. Pianisten Fred Hersch blir trukket frem ved hans diskusjon om rytmikk; gjennom en fremførelse burde det være ti-femten forskjellige typer rytmikk, og ved å veksle mellom å spille på ulike steder i slaget; frempå, rett på, eller bakpå, kan man frembringe mange forskjellige musikalske stemninger (Hersch i Berliner 1994: 151).

## Polyrytmikk

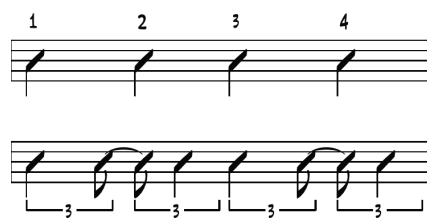
Polyrytmikk er ofte et viktig element i jazz som stilart og blir av Gridley forklart som flere rytmer som blir spilt samtidig, og at det ofte er en følelse av fire slag som blir satt opp mot en følelse av tre slag (Gridley 2003: 369). To takter blir altså spilt innenfor det samme tidsrommet, en som er delbar på tre, og en som er delbar på to.

**Eks. 3.48** Polyrytmikk 1, åttendels-trioler over åttendels-par



I eksemplet over ser vi en slik samtidig rytmikk, nemlig åttendeler mot åttendels-trioler. Ved at disse to rytmene settes opp mot hverandre kan man oppnå en økt følelse av synkopering og rytmisk spenning, hvor man kan høre at rytmene virkelig ”drar” i hverandre. Ved å gruppere triolene i forskjellige antall kan man skifte til andre polyrytmiske nivåer, slik som her:

**Eks. 3.49** Polyrytmikk 2, åttendels-trioler gruppert i to



Rytmen på notelinjen kan også noteres som fjerdedels-trioler, det blir akkurat det samme. La oss se på Mehldaus fremførelse med tanke på et polyrytmisk aspekt:

**Eks. 3.50** Polyrytmikk i SCAATY 1.



Fra slutten av takt 15 og over i neste takt ser vi samme type polyrytmiske mønster som i eks. 3.49, nemlig åttendels-trioler hvor åttendelene er gruppert to og to. I og med at fremførelsen har en  $\frac{3}{4}$ -taktart går ikke denne typen mønster opp i en takt, men som vi ser begynner Mehldau denne grupperingen på siste åttendel i takten før.

I andre takt i hver av eksemplene under ser vi en annen type polyrytmikk enn ovennevnte, nemlig fire slag som har samme varighet som tre slag.

**Eks. 3.51** Polyrytmikk i SCAATY 2.

a)

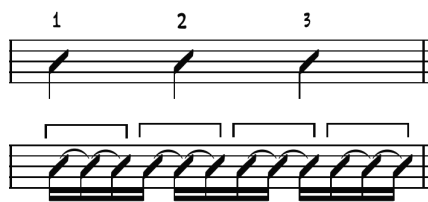


b)



Denne polyrytmikken er ikke et resultat av triolunderdeling, men gruppering av sekstendeler, illustrert under:

c) fire slag over tre slag:



## Forskjøvet rytmikk og rytmisk elastisitet

I kapittelet "Playing off of time" i *Thinking in Jazz* snakker Berliner om å forfølge en bevegelig modell av slaget, og om å drives av rytmiske mål som er elastiske (Berliner 1994: 158). Erfarne musikere utvikler evnen til å strekke og komprimere rytmikken i fremførelser med en metrisk struktur med jevn puls. Tradisjonell notasjon er uegnet til å illustrere slik elastisitet i rytmikken, og i tilfellet med det aktuelle analyseobjektet er det også viktig å ha den hørbare kilden tilgjengelig. Berliner sier at utgitte publikasjoner av jazztranskripsjoner fungerer oftest bare som et rytmisk skjelett; et utgangspunkt for å lese det grovrytmiske (Berliner 1994: 158). Man får ikke med de mikrorytmiske detaljene i slike fremstillinger. Som nevnt i innledningen har jeg valgt å bruke tradisjonell notasjon for å illustrere de forskjellige musikalske virkemidlene i analysen. Jeg har imidlertid valgt å bruke modifiserte utgaver av dette for å beskrive hva som skjer rytmisk ved forskjøvet rytmikk.

På side 553 i Berliners bok finnes et eksempel knyttet til det ovennevnte kapittelet, og her gjøres et forsøk på det Berliner kaller elastisk manipulasjon av rytme:

Eks. 3.52 Elastisk manipulasjon av rytme, (Berliner, 1994: 553)



Her ser vi et utsnitt av Joe Hendersons improvisasjon over låta "Out of the Night", og i klammen over står det 6:4,5. Med det menes at en frase som går over seks fjerdedeler er tilpasset fire og en halv fjerdedel i låtens faktiske tempo. Frasen er altså komprimert rytmisk, dvs. at den spilles en anelse raskere enn seks fjerdedeler i det gjeldende tempoet.

Pianisten Paul Bley (f. 1932) er en mester i å strekke og komprimere fraser og benytte seg av en slik elastisitet, og dette kan man blant annet høre i innspillingen av "All The Things You Are" på albumet *Sonny Meets Hawk!* fra 1963.



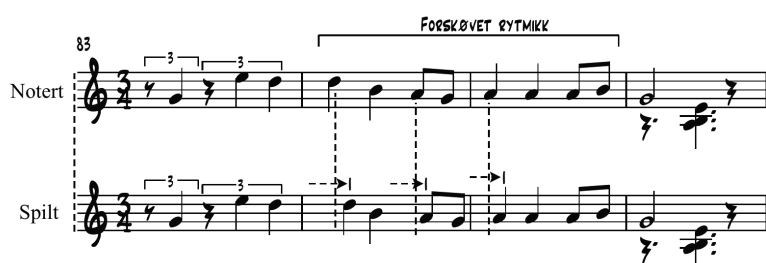
**Eks. 3.53** Paul Bley, "All The Things You Are", elastisk manipulasjon



I eksempel 3.53 ser vi åttendelstrioler som blir strukket over slaget slik at sju fjerdedeler varer like lenge som åtte. I den siste takten ser vi sju åttendeler som er komprimert til varigheten av fire åttendeler. I en transkripsjon kan dette se relativt kalkulert ut, men ved lytting til innspillingen oppleves det som sømløst og stadig akselererende og avtagende i tempo.

I tilfellet med gjeldende analyseobjekt er det ikke så mye tilpasning av en komprimert rytmikk som gjelder, men mer at frasene "dras", eller forskyves slik at notene havner en anelse etter slaget. Jeg har valgt å ta for meg utvalgte utsnitt for å forsøke å illustrere dette:

**Eks. 3.54** Forskjøvet rytmikk 1, 02:33



Vi ser i eksempel 3.54 et utsnitt tidlig i improvisasjonen. Pilene på den nederste notelinjen indikerer de tonene som er forskjøvet og spilles litt etter slaget. Hvis vi igjen ser på Berliners ellipsemodell vil dette si at disse slagene havner på høyre side av modellen.

Følgende eksempel viser mer av det Berliners eksempel med Joe Henderson illustrerer:

**Eks. 3.55** Forskjøvet rytmikk 2, 02:47

Notert

Spilt

I takt 92-94 ser vi eksempel på det Berliner kaller elastisk manipulasjon av rytme, hvor de to første melodiske fragmentene er ”strukket”, dvs. tilpasset rytmisk over et lengre metrisk tidsrom. Den siste klammene indikerer en rytmisk komprimert frase, der det motsatte er tilfellet enn i de to første fragmentene.

**Eks. 3.56** Elastisk rytmikk 3, 03:03

Notert

Spilt

I dette eksemplet ser vi tydelig bruken av strekking og komprimering av rytmikk som musikalske virkemidler. I takt 103 ser vi hvordan den første grupperingen av sekstendeler strekkes i forholdet  $1:1,25$  og den andre grupperingen komprimeres i forholdet  $1:0,75$ . Den siste åttendels-triolen strekkes også i forholdet  $1:1,25$ . Dette oppleves som rytmiske bølger, og dette bølgende elementet høres tydelig mange steder i innspillingen.

## Frasering

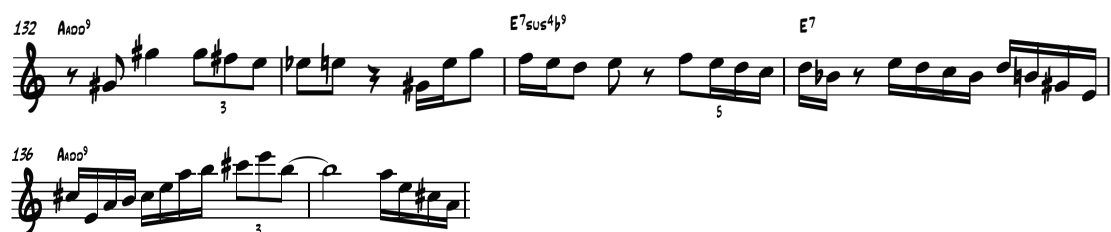
I sin avhandling om jazzpianisten Lennie Tristano beskriver Eunmi Shim (2007) blant annet Tristanos frasering; frasene er bygget i forskjellig varighet og starter og slutter på uventede steder i takten (Shim 2007: 187). Berliner snakker også om å begynne

fraser midt i harmoniske segmenter og spille de videre inn i neste segment, og om 'tverrytmiske forhold til progresjonens struktur' (Berliner 1994: 154).

Den harmoniske perioden under Mehldaus improvisasjon er forholdsvis kort, bare fire takter før den repeteres. De første frasene i improvisasjonen, fra takt 76 (eks. 3.32), underbygger en synkopert rytmikk ved å starte på den andre åttendelen i den første åttendelstriolen. Halen i det første melodiske avsnittet begynner på det tredje slaget i takten. De tre første melodiske fragmentene slutter, først på treerens óg, eneren i neste takt, så toeren i den siste frasen. Det første melodiske avsnittet slutter på i første takt av den andre harmoniske perioden. Det neste melodiske avsnittet, fra takt 83, starter på samme sted i takten som det første, strekker seg over seks takter og slutter igjen på det andre slaget i takten, på starten av neste harmoniske periode. I det tredje melodiske avsnittet begynner frasen på det andre slaget i takten, og frem til rundt takt 107 er frasene ganske avmålte og periodiske i formen. Man får ingen særlig følelse av 'tverrytmiske forhold til progresjonens struktur', slik Berliner beskriver det. I takt 107 begynner frasen imidlertid på eneren i den siste takten av en harmonisk periode og endes ikke før tredje slag i siste takt i neste periode. Vi hører her mer preg av fraserings over taktstrekken, men allikevel en periodisk avmåltet ved at neste frase begynner på eneren i første takt av neste periode.

Improvisasjonen består som sagt av to deler, og neste innledes med en vamp over akkordene **Amaj9-Amaj9-E7sus4b9-E7** (eks. 3.40). Det improviseres over disse akkordene etter at vampen har gått to ganger (eks. 3.41). Her begynner den første frasen på enerens óg, følges av to korte melodiske fragmenter, så et lenger melodisk fragment som begynner i siste takt i perioden og lander i andre takt i neste periode:

Eks. 3.57 Fraserings over taktstrekken.



Mehldau benytter seg, som de fleste andre jazzutøvere, av varierte frasestrukturer der frasene begynner og slutter på forskjellige steder i takten. En følelse av synkopert rytmikk og triol-underdeling underbygges ikke bare ved å begynne på både første, andre og tredje slag i takten, men også ved å begynne og slutte på første, andre eller tredje åttendel i en åttendelstriol. Frasering over taktstreken og på tvers av den harmoniske perioden forekommer enkelte ganger, men improvisasjonen bærer for det meste preg av en periodisk avmålthet. Sammenlignet med bebop, swing, modaljazz og annen standardjazz gir denne avmåltheten fremførelsen et ”snillere” og litt mer populærmusikalsk preg, noe som bidrar til at Mehldaus versjon av SCAATY rytmisk slett ikke distanseres fullstendig fra originalversjonen.

## Oppsummering

Innledningsvis i kapittel 3 har jeg fokusert på form og musikalsk forløp i SCAATY ved hjelp av en lytteguide, og vi har sett at akkordgrunnlaget i Paul Simons originalversjon inneholder firklinger og akkorder man også finner igjen i mange jazzstandardlåter. Mehldau har tatt seg friheter med formen ved at han har utvidet improvisasjonsdelen, men de tre versene og broen har beholdt sin originale form. I valg av venstrehånds-akkorder ser vi at Mehldau ofte velger å spille kun intervaller som sekster, terser og kvarter, ofte også voicinger med tre toner, men sjelden voicinger med fire toner. Han er sparsom i bruken av metningstoner som 11, 13, og alterasjoner generelt, og klangene er ofte treklangsbaserte, noe som bidrar til å bevare det litt ”populærmusikalske preget”. Improvisasjonen er preget av periodisk avmålthet, Mehldau holder seg innenfor de respektive toneartene, og til tider forskjøvet og elastisk manipulert rytmikk. Vi ser også en bevisst bruk av sekvensering og motivisk behandling.

De musikalske elementene som tydeligst og skiller seg ut som særegenheter er Mehldaus horisontale stemmeføring kontra en vertikal, bruk av kontrapunktiske elementer, og det elastiske aspektet ved rytмикken. Mange jazzutøvere bruker de samme virkemidlene, men nettopp Mehldaus måte å manipulere mikrorytmiske detaljer på er påfallende.

## Kapittel 4: ”Knives Out”

### Om ”Knives out”

”Knives out” er en låt skrevet av den britiske popgruppen Radiohead, og ble utgitt på albumet *Amnesiac* i 2001 (EMI). Låten er fire minutter og femten sekunder lang og er en melankolsk poplåt med en blanding av et akustisk og elektrisk lydbilde.

Besetningen slik den fremstår ved gjennomlytting er akustisk gitar, elektrisk gitar (flere spor), trommer, el-bass og vokal (flere spor). Man hører også en utstrakt bruk av klang på både de elektriske gitarsporene og vokalsporene. Vi kan sette opp formen på låten slik:

1. Intro
2. Vers 1
3. Refreng
4. Vers 2
5. Refreng
6. Instrumentaldel (samme som vers)
7. Vers 3
8. Refreng

Brad Mehldaus innspilling av ”Knives out” ble gitt ut på albumet *Day is Done* i 2005 (Nonesuch Records). Denne innspillingen er gjort med samme besetning som på SCAATY, og dette gjør også her at lydbildet blir et helt annet enn i originalversjonen. Mens Radiohead starter låten med fullt band, begynner Mehldaus versjon med at kontrabassist Larry Grenadier spiller en basslinje som indikerer akkordene i introen. Innspillingens varighet er her også en helt annen enn i originalversjonen; hele åtte minutter og tjuei sekunder lang. Formen i Mehldaus innspilling kan settes opp slik:

1. Intro
2. Vers 1
3. Refreng

4. Vers 2
5. Refreng
6. Improvisasjon (vers/ref. x 4, + ett vers)
7. Refreng
8. Vampedel/trommesolo/pianosolo

Akkordskjemaet i originalversjonen av "Knives out" ser slik ut:

**Eks. 4.1** "Knives out", akkordskjema

Intro					
Cm	Gm/B $\flat$	A $\flat$ maj <sup>7</sup>			
Gm	Dm/F	Em <sup>6</sup>		Em <sup>6</sup>	
Vers					
: Cm	Gm/B $\flat$	A $\flat$ maj <sup>7</sup>			
Gm	Dm/F	Em <sup>6</sup>		Em <sup>6</sup>	
Ref.					
Am	A <sup>7</sup> /G		Dm	D <sup>7</sup> /C	
Gm/B $\flat$		Gm		Em <sup>6</sup>	Em <sup>6</sup>

Tonaliteten i låten skifter til forskjellige tonale plan i løpet av runden, men jeg velger å se C-moll og G-moll som sentrale tonearter. Mehldau bruker det samme akkordskjemaet som Radiohead, han tar seg imidlertid større friheter med akkordene underveis. I motsetning til SCAATY ser vi her et mye mer sparsommelig akkordunderlag, både hva gjelder hver dels varighet og det at skjemaet i større grad er basert på treklanger, noe som ikke ved første øyekast fordrer et standardisert jazz-tonespråk.

## Lytteguide til ”Knives out”

For en mer detaljert oversikt over Mehldaus innspilling velger jeg også her å sette opp en lytteguide basert på Gridleys modell (Gridley 2003):

Tid/takt:	
0’00”/ før skjem.	<b>Introduksjon:</b> Kontrabass spiller linjer i 4/4-takt som følger akkordskjemaet på verset. Trommer kommer inn etter én runde, dvs. elleve takter, og spiller én runde til sammen med kontrabass før piano kommer inn. Rytmen i trommesettet som angir en sekstendels-underdeling oppleves som intens og fremdrivende.
0’33”/takt 12	<b>Første vers</b> Pianoet kommer inn og spiller melodien på det første verset og. Mehldau tar seg friheter med den originale melodien og da spesielt med det rytmiske. Kontrabass fungerer som et stødig fundament og ligger relativt lenge på grunntonene i stedet for å spille veldig aktivt. Det er i hovedsak trommene som gir det meste av den rytmiske driven.
0’43”/takt 19	På A7add4/E-akkorden i takt 19 blir en karakteristisk voicing lagt i pianostemmen som høres flere ganger senere på samme sted i akkordskjemaet. Venstre hånd svarer med en linje i takt 20 og 21 mens høyre hånd ligger på denne særpregede voicingen.
0’49”/takt 23	Andre halvdel av verset spilles og aktiviteten i venstre hånd i pianostemmen tiltar. I takt 25-29 kan man høre kromatiske linjer bli spilt i venstre hånd samtidig som melodien spilles i høyre hånd.
1’05”/takt 34	<b>Første refreng</b> Melodien i refrenget blir presentert og intensiteten ligger på et relativt likt nivå som verset.
1’20”/takt 44	I slutten av det første refrenget blir en karakteristisk, dissonerende voicing lagt i et relativt mørkt leie, og spilt i sekstendels-underdeling

	i begge hender. Dette er ikke en del av melodien, men en påfallende rytmisk og melodisk dissonerende figur Mehldau spiller flere ganger senere i fremføringen.
1'25"/takt 48	<b>Andre vers</b> Melodien i andre vers blir presentert.
1'37"/takt 56	I slutten av første halvdel av verset spiller venstre hånd i pianostemmen en improvisert stemme i sekstendeler over A7add4-akkorden.
1'52"/takt 66	I slutten av andre halvdel av verset spiller venstre hånd en oppadgående stemme fra et relativt mørkt leie som leder tydelig inn til refrenget.
1'57"/takt 70	<b>Andre refreng</b> Melodien på refrenget blir spilt og også her er venstre hånd aktiv med en tydelig egen stemme som spilles under melodien i høyre hånd i takt 72-75.
2'17"/takt 84	<b>Pianosolo, første runde</b> Trioen går ut i improvisasjonen og hver runde består av ett vers og ett refreng. Piano begynner soloen med en G spilt repetitivt i fire sekstendeler. Soloen fortsetter med en motivisk behandling. I takt 93 blir tette, dissonerende voicinger spilt lik de vi hørte i tidligere i takt 44. I takt 97-105 legges en serie av dissonerende voicinger.
2'58"/takt 113	Pianoet spiller en kromatisk linje som i takt 116-18 dobles i terser med venstre hånd.
3'08"/takt 120	<b>Pianosolo, andre runde</b> Intensiteten i soloen tiltar ved at flere linjer i sekstendels hastighet blir spilt. I takt 124 begynner en ubrutt linje av sekstendeler som rekker helt frem til slutten av takt 127.
3'35"/takt 137	Rytмикken i piano blir strukket og manipulert og bryter foreløpig



	med sekstendels-underdelingen. Kontrabass spiller samtidig en oppadgående linje i et relativt lyst register. Linjer i sekstendeler fortsetter og i takt 145 kommer enda en lang ubrutt linje som slutter først i takt 148.
3'59"/takt 156	<b>Pianosolo, tredje runde</b>
4'06"/takt 161	En lang ubrutt linje av sekstendeler blir igjen spilt gjennom takt 161-65, og man hører tydelig en selvstendig oppadgående stemme i venstrehånd som spilles under dette.
4'14"/takt 166	Også her blir underdelingen manipulert rytmisk gjennom takt 166-68. I takt 169-72 blir et melodisk fragment behandlet og sekvensert før en karakteristisk dissonerende voicing kommer igjen i takt 174.
4'40"/takt 182	Mot slutten av refrengdelen blir også en lang sekstendels-linje spilt fra takt 184 som ender i takt 188, her også med en sterkt dissonerende akkord i begge hender.
4'40"/takt 192	<b>Pianosolo, fjerde runde</b>
	Fjerde runde innledes ved en form for motivisk behandling i pianostemmen.
5'09"/takt 205	Rene treklanger blir spilt med doblinger i begge hender, over et relativt stort register og dette oppleves som et slags høydepunkt, blant flere, i innspillingen.
6'24"/takt 216	I refreng-delen, hvor akkorden er en A7/G, spilles en Gbmaj7no3-akkord i venstre og Gb lydskala i høyre, som beveger seg inn i en brutt A-durtreklang i slutten av takten. Dette oppleves som et tydelig tonalt utsving.
5'29"/takt 220	Mehldau spiller linjer med triol-underdeling i åttendelene i takt 220-23, og trommer kommer med svar til dette.
5'36"/takt 224	Motiver blir sekvensert i pianostemmen, og denne

	motivbehandlingen fortsettes inn i neste solorunde.
5'41''/takt 228	<b>Pianosolo, femte runde</b> De sekvenserte motivene fortsetter inn i femte runde, og behandles helt til takt 235. Improvisasjonen varer her bare til refreng-delen, hvor melodien overtar.
6'12''/takt 250	<b>Melodi/Refreng</b> Melodien på refrenget blir spilt.
6'26/takt 260	<b>Vamp/trommesolo</b> De fire siste taktene i refreng-delen fortsetter som en vampe-del der det samme rytmiske mønsteret blir gjentatt i piano, og trommer improviserer innenfor rytmikken.
6'54''/takt 279	Piano går fra å spille stort sett det samme melodiske fragmentet til å spille en linje som går over i en mer motivisk improvisasjon.
7'17''/takt 296	Piano går fra motivisk improvisasjon til å spille lengre linjer av sekstendeler.
7'50''/takt 320	Trioen går igjen inn i en vampedel med et rytmisk/melodisk fragment over to takter som gjentas.
8'14/ takt 336	<b>Slutt</b> Trioen ender hele låten på en Ebadd9-akkord og lar den klinge i en lang fermate hvor pianoet er den siste klangen man hører.

## Venstrehånds-akkorder

Jeg har valgt å sette opp en oversikt over venstrehånds-akkorder i "Knives out" slik som tidligere i SCAATY, men jeg har her gruppert de litt annerledes. Venstrehånds-akkorder vil bli behandlet under grupperingene *dur-treklanger*, *dur-akkorder med metningstoner*, *moll-treklanger*, *moll-akkorder med metningstoner*, *septim-* og *sus4-akkorder*, og *kvart-akkorder*. I denne innspillingen var det problematisk, i større grad

enn i forrige kapittel, å transkribere alle venstrehånds-akkorder, og da særlig de i dypt register. På tross av dette mener jeg at det helhetlige notebildet og summen av alle akkorder vil gi et godt, utfyllende bilde av hvilke typer akkorder Mehldau bruker.

I analysen av venstrehånds-akkorder brukt i ”Still Crazy After All These Years” refererte jeg til Mark Levine og hans behandling av disse akkordene i *The Jazz Piano Book* (1989). Levine presenterte en grunnleggende måte å spille venstrehånds-akkorder på, og i ”Knives out” ser jeg at Levines metode faller innenfor en tradisjonell måte å bruke disse akkordene på, noe som ikke dekker mange av de voicingene Mehldau benytter seg av. Bill Dobbins går i sin bok *A Creative Approach to Jazz Piano Harmony* (1994) mye lenger i sin utforsking av forskjellige typer voicinger og i innledningen i kapittelet ”III. Exploring Other Four-Note Structures” sier han dette:

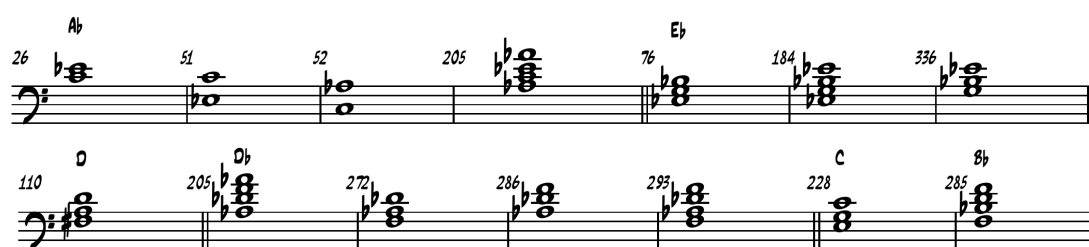
There are many four-note structures besides those which can be arranged as seventh chords. The remaining four-note structures may be divided into two general groups. The first group consists of triads with added fourths or seconds (ninths). The second group consists of four-note structures which contain no conventional triads. Since these structures are, in general, far more dissonant than the ones which have been studied up to this point, their use in actual repertoire is very much a matter of personal taste (Dobbins 1994: 73).

Dobbins snakker ikke her spesifikt om venstrehånds-voicinger, men om generelle strukturer uavhengig av register. Han viser noteeksempler på de strukturene han snakker om, både i spredt og tett leie, og med forskjellige grunntoner.

### **Dur-treklanger**

I eksempel 4.2 ser vi rene dur-treklanger Mehldau bruker i sine venstrehånds-voicinger i ”Knives out”. Noteeksempelet viser ikke hvor mange ganger hver enkelt voicing blir brukt, men en oversikt over de forskjellige voicingene innenfor hver akkord som blir brukt. Tallet til venstre for akkorden gir et eksempel på hvilken takt man kan høre akkorden bli brukt i.

#### Eks 4.2 Dur-treklanger

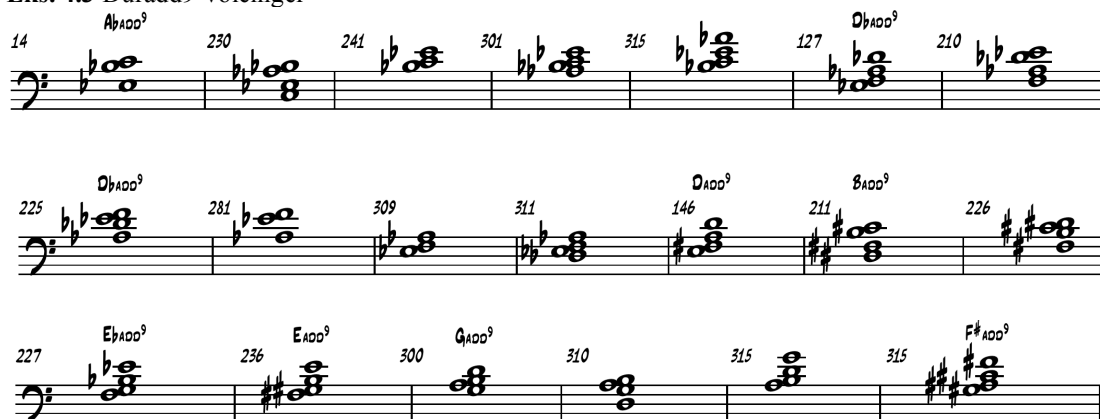


Ab-akkordene i takt 51 og 52 er egentlig bare intervaller, men de spilles under Ab i akkordskjemaet og jeg har valgt å ta de med under denne gruppen. Med tanke på Levines (1989) kapittel om venstrehandsakkorder, og ved lytting til andre jazzpianister er heller ikke disse voicingene i tradisjonell forstand typiske jazz-voicinger. Ved lytting til pianister som Bill Evans, Chick Corea, Herbie Hancock, Keith Jarrett, McCoy Tyner, m. fl., høres veldig ofte voicinger med stor eller liten septim, og ofte fire toner i hver voicing. Akkordene over ligger innenfor et omfang av liten C til enstrøken Ab.

#### Dur-akkorder med metningstoner

Ab-dur er en av akkordene som dekker flest takter i akkordskjemaet i ”Knives out”, og det er da naturlig at denne akkorden blir hyppig representert i transkripsjonen. Under vises de forskjellige duradd9-voicingene som blir brukt i løpet av fremføringen.

#### Eks. 4.3 Duradd9-voicinger



I akkordskjemaet i originalversjonen er Ab ført opp som en Abmaj7-akkord. I et jazztonespråk fungerer denne akkorden godt, men det er her interessant å se at Mehldau benytter maj7-voicinger i kun to tilfeller i denne akkorden. I de aller fleste tilfellene blir en add9-voicing brukt, og særlig den første voicingen i eksempel 4.3 ses relativt ofte i notebildet. Det er også verdt å merke seg den utstrakte bruken av Dbadd9-voicinger, da Db i utgangspunktet ikke finnes oppført i det originale akkordskjemaet. Dette vil jeg komme tilbake til i avsnittet om tonale utsving. Hos Levine finner vi ingen eksempler på denne typen voicing, men Bill Dobbins behandler add9-voicinger i starten av sitt kapittel om andre firetoners-strukturer, nevnt tidligere. Denne voicingen faller innenfor den første gruppen av andre firetoners-strukturer Dobbins snakker om, nemlig treklanger med tillagt niende eller fjerde trinn.

I eksempel 4.4 ser vi resten av dur-akkordene med metningstoner som blir brukt i innspillingen.

Eks. 4.4

The musical notation for Example 4.4 is presented on a grand staff with three systems of two staves each. Measure numbers are placed at the beginning of each measure, and chord symbols are written above the notes. The chords shown are:

- Measure 50: Abmaj7
- Measure 232: Dbmaj7
- Measure 329: Ab6add9
- Measure 97: Ab6add9
- Measure 196: Absus2
- Measure 133: Absus2
- Measure 287: Ebsus2
- Measure 305: Dsus2
- Measure 134: Absus2
- Measure 61: Abadd4
- Measure 293: Cadd4
- Measure 237: Aadd4
- Measure 307: Ab6no3
- Measure 15: Abadd9#11
- Measure 283: Badd#11
- Measure 235: Eb6
- Measure 44: Aadd13/E
- Measure 138: Db9
- Measure 170: Abaddb3
- Measure 172: D6
- Measure 172: Abmaj7b9no3
- Measure 212: Dbadd9#5
- Measure 294: Cmaj7add4
- Measure 188: C#addb3

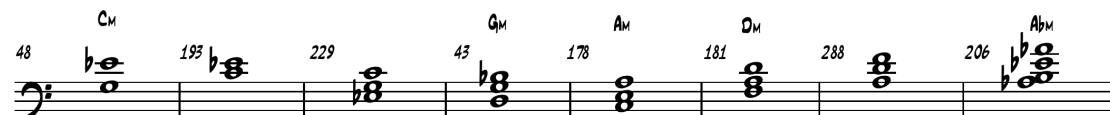
Ab6add9-akkorden i takt 97 er en meget uvanlig voicing, særlig hvis man ser den i forhold til tradisjonelle venstrehånds-voicinger jamfør Levine (1989), med en stor none, et relativt stort spenn, fra topp- til bunn-tone. Av andre voicinger som står seg ut her er også Cadd4-voicingen i takt 293. Dette er en vanlig C-durtreklang i første om vending med et tillagt fjerde trinn på toppen av voicingen som er en liten none fra E, nederst i voicingen. Det er relativt uvanlig med b9-intervaller i dur-akkorder som ikke er septim-akkorder, da b9-intervallet gir en ganske sterkt dissonerende farget

klang i voicingen. De andre add4-voicingene er også karakteristiske da de både inneholder ters og kvart i samme voicing.

## Moll-treklanger

Ved siden av å bruke rene dur-treklanger i venstrehånd bruker Mehldau også rene moll-treklanger, vist i eksempelet under. Ab-mollakkorden i takt 206 finnes ikke originalt i akkordskjemaet, men er en Ab-durakkord som blir gjort om til moll i løpet av takten.

Eks. 4.5 Moll-treklanger



I eksemplet over ser vi fullstendlige moll-treklanger i alle tilfeller unntatt i takt 48 og 193. Jeg velger her også og behandle disse intervallene under akkorder grunnet at de i notebildet står under akkorden C-moll. Voicingene her befinner seg innenfor et register av liten C til enstrøken Ab.

## Moll-akkorder med metningstoner

Av moll-akkorder med metningstoner brukt i "Knives out" virker en moll-voicing med tillagt nier å være den Mehldau foretrekker i denne innspillingen.

Eks. 4.6 Molladd9-akkorder



Som vi ser er ikke molladd9-voicingen lagt på samme måte hver gang, men høres i forskjellige omvendinger. Voicingen i takt 12, 29 og 106 er den mest brukte, med kvint nederst, så none, og ters øverst. I takt 192 legges kun none og ters i C-moll.

Under vises resten av moll-akkordene med metningstoner, og ingen av disse blir brukt ofte i forhold til molladd9-voicingene.

Eks. 4.7

Example 4.7 displays two staves of musical notation. The first staff contains measures 156, 197, 193, 229, 284, and 131. The second staff contains measures 239, 208, 298, 282, 284, and 317. Above each measure is a chord symbol: Cm<sup>9</sup>, Gm<sup>9</sup>, Cm<sup>7</sup>, Fm<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>add<sup>11</sup>, Cm<sup>add11</sup>, Gm<sup>add11</sup>, Fm<sup>add11</sup>, Em<sup>addb9</sup>, Fm<sup>nat7</sup>, and Eb<sup>6</sup>no<sup>3</sup>#<sup>11</sup>.

Cm7add11-voicingen i takt 131 er verdt å legge merke til da denne type voicingen også blir brukt ofte i duradd9-akkorder i resten av innspillingen. Med Eb som grunntone ville dette vært en Ebadd9-akkord. Til å være en jazzinnspilling benyttes forbausende få moll7-akkorder; de vist i eksemplet over blir bare brukt én eller to ganger. Levine benytter venstrehånds-akkorder konsekvent med stor eller liten septim, og molladd11-akkordene er noe uvanlige, da mer tradisjonelle voicinger med ellefte trinn ofte ville inkludert bruk av sju og ni i tillegg, i en såkalt tersstabling (ters-kvint-septim-ni-elleve). Dobbins grupperer i sitt nevnte kapittel disse akkordene under treklanger med tillagt ni eller elleve.

## Septim- og sus4-akkorder

I forhold til duradd9-akkorder forekommer ikke septim-akkorder så ofte i innspillingen, og ikke i like mange variasjoner.

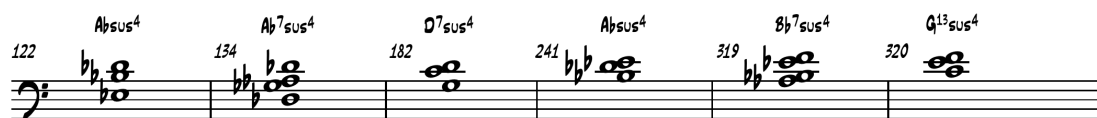
Eks. 4.8 Septim-akkorder

Example 4.8 displays two staves of musical notation. The first staff contains measures 22, 107, 144, 169, and 58. The second staff contains measures 80, 183, 219, 291, and 321. Above each measure is a chord symbol: A<sup>7</sup>add<sup>4</sup>, A<sup>7</sup>add<sup>4</sup>, A<sup>7</sup>add<sup>4</sup>, Ab<sup>7</sup>add<sup>4</sup>, A<sup>7</sup>b<sup>13</sup>add<sup>4</sup>, A<sup>7</sup>add<sup>b13</sup>, D<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, and G<sup>13</sup>.

A7add4-akkorden man hører eksempel på i takt 22, og mange andre steder i løpet av fremføringen, er den mest brukte septim-voicingen. Det er ikke flere enn tre toner i voicingen, men den har allikevel et tett, karakteristisk preg som tydeligvis kjennetegner Mehldaus preferanser i stor grad. Septim-akkorder med tillagt fjerde trinn er, etter mitt skjønn med nitidig lytting til forskjellige jazzpianister, ikke en hyppig benyttet voicing, og gir en distinkt signatur som ikke mange andre utøvere har. Eksemplet på flere slike voicinger er også A7b13add4 i takt 58 og A7addb13 i takt 80. Cluster-preget, som et resultat av flere store eller små sekund-intervaller, hører man enda tydeligere i A7add4-akkorden i takt 144; vi ser og hører her både to store og en liten sekund-forbindelse.

Under kan vi se de forskjellige akkordene med sus4 benyttet i løpet av fremføringen.

#### Eks. 4.9 Sus4-akkorder



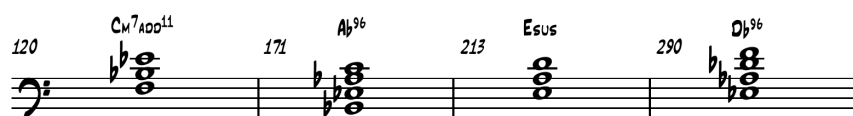
Voicingene over er mer av den karakteren man finner hos mange andre jazzpianister, og har ingen særlige spesifikke detaljer det er interessant å se nærmere på.

### Kvart-akkorder

Levine har i *The Jazz Piano Book* (1989) to kapitler som omhandler kvart-akkorder og akkorder med flere kvartintervaller, det første har han kalt "So What Chords" og det andre "Fourth Chords". Kapitlet om "So What Chords" (Levine 1989: 97) beskriver en type akkorder som Bill Evans første gang presenterte på Miles Davis' låt "So What"; moll11-akkorder med kvart-intervaller og et ters-intervall. Kapitlet "Fourth Chords" (Levine 1989: 105) omhandler voicinger med kun kvart/tritonus-intervaller.



#### Eks. 4.10 Kvart-akkorder



Kvart-akkorder i venstrehånd er en sjeldenhet i denne innspillingen, og voicingene over benyttes bare én gang hver. Cm7add11 i takt 120 og Esus i takt 213 er voicinger som særlig pianisten McCoy Tyner gjorde populære på 1960-tallet gjennom den modale jazzen i samspill med saksofonist John Coltrane og resten av hans kvartett. Ab9b i takt 171 og Db9b i takt 290 minner mer om ”So What”-akkordene da de i tillegg til kvart-intervallene også inneholder et ters-intervall.

#### Venstrehånds-akkorder brukt av andre pianister

Som i kapitlet med SCAATY vil jeg også her forsøke å dra paralleller til andre pianister hva gjelder venstrehånds-akkorder. Låten ”Steps – What Was” er en komposisjon av Chick Corea spilt inn på albumet *Now He Sings, Now He Sobs* (1968), og er en moll-jazzblues med variasjoner på slutten av akkordskjemaet. I løpet av tredje solorunde bruker Corea disse venstrehånds-akkordene:

#### Eks. 4.11 Chick Corea, ”Steps – What Was”, venstrehånds-akkorder

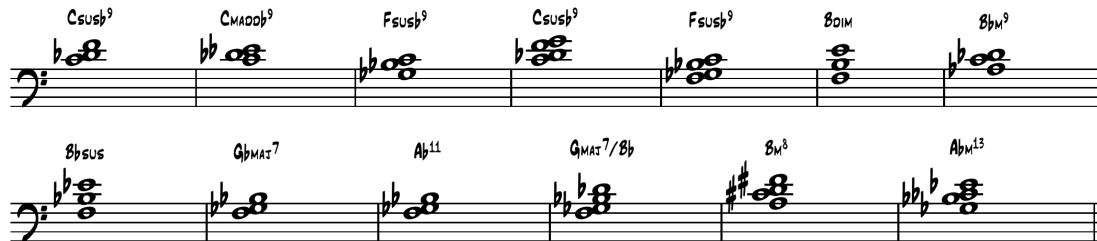


Her ser vi en god del av de såkalte kvart-voicingene som pianisten McCoy Tyner gjorde populære på 60-tallet, og dette er typiske voicinger å bruke i denne mollblues-stilen. Av alle de øvrige voicingene er det bare Fm7, Fm og Ab som ikke er bygd opp av to kvart(tritonus)-intervaller oppå hverandre. Kvart-voicinger forekommer som nevnt hos Mehldau noen få ganger, men dette er ikke representativt i ”Knives out”.

Låten ”Number Six” ble spilt inn av Miroslav Vitous Group og gitt ut i 1981 på albumet med samme navn. Kenny Kirkland (1955-58) var pianisten og i eksempel

4.12 ser vi de venstrehånds-akkordene han i hovedsak spiller i den første runden av pianosoloen.

Eks. 4.12 Kenny Kirkland, "Number Six", venstrehånds-akkorder



Kirkland bruker her relativt tette voicinger med tre eller fire toner i sekund eller ters-intervaller, og bare i akkorden Bbsus ser vi den typen kvart-voicing Chick Corea brukte i forrige eksempel. Disse voicingene kan også sies å ligge nærmere de tradisjonelle jazzvoicingene i oppbygning.

## Akkorder spilt med begge hender

Det er tydelig at det er venstre hånd som i størst grad tydeliggjør det harmoniske grunnlaget gjennom fremføringen av "Knives out" mens høyre hånd representerer det melodiske elementet, dette er da også normen i den tradisjonelle måten å spille jazzpiano på. I mange tilfeller i "Knives out" spiller høyre hånd også mer enn én tone om gangen, og i mange tilfeller er dette to toner i et oktav-intervall; en dobling av melodistemmen, som i takt 61, eller andre akkordtoner, som kvinten i takt 62. Interessant litteratur med tanke på slike voicinger er Dobbins' (1994) kapitler "Exploring other four-note structures" og "Exploring larger and smaller structures". Her vises eksempler på det Dobbins kaller firetoners og femtoners strukturer med forskjellige intervaller, og han går betydelig mye dypere ned i det harmoniske materialet enn Levine.

Eks. 4.13



I takt 62 ligger melodien på toppen i høyre hånd mens resten av akkorden legges i blokker på åttendelen etter i både høyre og venstre hånd. Dette ser vi også i takt 51, 54 og 272-78.

I eksempel 4.14a ser vi to stemmer, en i venstre og en i høyre hånd, som beveger seg over og under A7add4-voicingen som blir lagt i midten, fordelt mellom venstre og høyre hånd. I 4.14b ser vi det samme, med først en A-mollakkord, så en A-durakkord.

#### Eks. 4.14

a)



b)




I taktene 98-102 kan vi se en serie akkorder spilt i blokker i begge hender, der høyre hender spiller et konstant intervall, en liten none, gjennom alle akkordene. 13-akkorden er en veldig vanlig voicing i tradisjonell jazzharmonikk, men spilt med et b9-intervall mellom trinn 13 og 7 får den en ganske sterkt dissonerende klang, som i takt 98 og 99. I Gmmaj7 i takt 102 tilsvarer de samme tonene stor og liten septim.


#### Eks. 4.15



Vi ser også eksempel på at høyre hånd spiller tykkere strukturer med tre, eller flere toner. I 4.16a ser vi en Abmadd9-akkord hvor høyre hånd dobler tersen og tredobler kvinten, og i 4.16b ser vi en A7add4-akkord med både ters, septim, og kvart.

#### Eks. 4.16

a) 

b) 

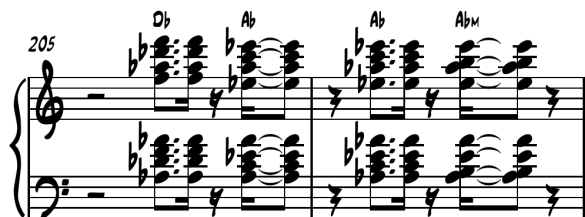
Under ser vi eksempler på akkorder konstruert med begge hender der høyre hånd spiller fire toner av voicingen og venstre hånd spiller to. I Abmadd9-akkorden i takt 243 ser vi høyre hånd tredoble kvinten, som allerede ligger i venstre hånd, og doble nonen. Voicingen blir først spilt for deretter å gå videre til en eller flere nabotoner i begge hender, for så komme tilbake til den fulle voicingen. Denne teknikken ser vi bli brukt mange ganger i løpet av innspillingen, og vi kommer tilbake til dette i eksemplet senere i dette avsnittet.

#### Eks. 4.17



Akkordene som blir lagt i taktene 205-206 oppleves som et slags høydepunkt i improvisasjonen, og dette underbygges blant annet ved at ekstra tykke strukturer blir spilt i begge hender. Fire toner spilles i både venstre og høyre hånd, og som vi ser er dette rene treklanger hvor hver akkordtone blir doblet eller tredoblet i hver voicing.

Eks. 4.18



Noe man legger spesielt merke til i løpet av innspillingen vedrørende harmonikk er den tydelige bruken av sterkt dissonerende akkorder. I eksempel 4.19a ser vi en A7add4-akkord notert i takt 45, som spilles og utbroderes på en måte som minner om figuren i takt 243 (eks. 4.17); hele akkorden blir spilt, deretter beveger noen toner i akkorden seg ned til nabotoner og opp igjen til akkordtonene. Lyden av disse akkordene og måten de spilles på er svært karakteristiske og vi hører eksempler på dette flere ganger i innspillingen.

Eks. 4.19

a)



b)



I eksempel 4.b i takt 92 finner man også denne typen karakteristiske dissonerende akkorden, men denne gangen er det en helt annen akkord. Det er vanskelig å definere en tenkt grunntone i denne strukturen, men jeg har valgt å kalle denne firetoners strukturen en Abmaj9sus4-akkord. Her finnes ikke sekund- og tritonus-intervaller slik som i takt 46-46, men felles for begge er den lignende rytmikken, og at noen akkordtoner går opp eller ned til nabotoner og så tilbake.

c)



I takt 102-105 hører vi en lignende måte og spille på som over, bare her over et større register, og strukket over et lengre tidsrom. Vi har her en firetoners struktur, og den dissonerende lyden kommer av den store septimen øverst i voicingen og videreføringen til nabotoner, som utgjør en egen voicing mellom Aaddb13-akkordene.

d)



I eksempel 4.19d ser vi nok et eksempel på teknikken nevnt over og felles for mange av disse voicingene er at de fleste har kvart-intervaller og tritonus-intervaller og at akkordtonene som videreføres til nabotoner i en del av tilfellene er parallelle kvarter.

e)



I takt 188 ser vi en relativt stor struktur bestående av fire toner i venstre hånd og tre toner i høyre. Jeg har valgt å lese akkorden som en C#addb3/E, og den sterke dissonansen oppstår som følge av liten none mellom E i venstre og F i høyre, og liten sekund mellom F og E i venstre hånd.

Eks. 4.20



I takt 222 høres en akkord med tykk struktur, og her kan det se ut som det er forskjellige akkorder som settes opp mot hverandre; Aadd4/Am7b5. Disse to voicingene sammen utgjør en sekstoners struktur, gir en sterkt dissonerende klang, og dette kan ses i sammenheng av at akkorden inneholder både et stort septim-, tritonus-intervall, og liten og stor sekund-intervall. Eksempler på to akkorder som blir lagt oppå hverandre finner vi i Dobbins' kapittel "Exploring larger and smaller structures" (1994: 93) der vi kan se notert akkorder som Am/Bbdim7 og Adim/C#dim.

## Stemmeføring og horisontal tilnærming

I kapittelet om SCAATY ble det satt fokus på Mehldaus til tider horisontale tilnærming til harmoni, og dette er også et aktuelt fokus i fremføringen av "Knives out".

Eksemplet under viser venstre hånd som spiller en kromatisk linje over en mindre aktiv tone i bunn, og melodien som blir spilt i høyre hånd. Dette ligger nærmere Lowell og Pulligs (2003) "line writing" enn i eksemplene fra SCAATY, selv om dette heller ikke utmerker seg som en selvstendig melodi. Pilene indikerer hvilke toner som føres trinnvis videre.

Eks. 4.21



I eksempel 4.22 kan vi se et utsnitt fra presentasjonen av melodien, der melodien henger med en lang tone gjennom tre takter. Venstre hånd spiller, først voicinger i blokker, og deretter lar han den underste tonen i voicingen bevege seg mens resten av voicingen ligger på de samme tonene. Det foregår her en overlapping mellom de forskjellige tonene og dette gir en tydelig horisontal effekt.

Eks. 4.22



I eksempel 4.23 ser vi i enda større grad den form for overlapping som er vist i eksemplet over. Man kan i utsnittet nesten skimte fire ”lag” der melodien ligger på toppen, en tilleggstone i høyre hånd spilles under, og voicingen i venstre hånd spilles oppstykket i to deler.

Eks. 4. 23



## Kontrapunktiske elementer

I kapittelet om SCAATY ble kontrapunktiske elementer beskrevet som et bevisst virkemiddel med referanser til Kennans bok om klassisk kontrapunkt (1999), og dette er også interessant å se på i ”Knives out”. Fra 04:06, i takt 161 av transkripsjonen, kan vi se og høre en stemme i venstre hånd som beveger seg relativt uavhengig av frasene i høyre hånd, og er noe mer enn bare et akkompagnement.



Eks. 4.24



Som vi ser i eksempel 4.24 spiller ikke venstre hånd akkorder i blokker, men enkelttoner i en mer lineær tilnærming. Ved lytting til lydkilden ved rundt 4:06 høres også denne linjen i venstre hånd godt under linjen i høyre ved at den blir forsterket i volum, og man får et inntrykk av denne linjen som en relativt selvstendig improvisert stemme, og ikke bare et akkompagnement til høyre hånd. Med tanke på den vide definisjonen av kontrapunkt vil jeg mene at dette faller innenfor en kontrapunktisk tilnærming. Jeg ser det som viktig her å fokusere på kontrapunkt som et overordnet konsept, i stedet for å sette utdrag fra improvisasjonen opp mot spesifikke kontrapunkttyper (note-mot-note, to noter mot én note, osv.). Neste eksempel viser også tegn på en lignende tenkning, men her høres ikke to selvstendige stemmer like tydelig. Linjen som spilles i venstre hånd fungerer mer som et svar til den mindre aktive melodien i høyre hånd.

Eks. 4.25



## Analyse av improvisasjon i ”Knives out”

I motsetning til analysen av SCAATY har jeg her valgt å ikke analysere hele pianosoloen til Mehldau, men heller belyse spesifikke elementer og virkemidler

Mehldau bruker i løpet av soloen sin. Grunnet mengden informasjon i pianosoloen ser jeg denne fremgangsmåten som mer hensiktsmessig.

## Skalaer brukt i improvisasjonen

I kapittel 3 ble kirketoneartene presentert, og hvilke akkorder disse blir brukt over (eks. 3.27). Improvisasjonen i "Knives out" er atskillig lengre enn i SCAATY, og følgelig er det større variasjon i hvilke skalaer som blir brukt over hver enkelt akkord. Jeg har her valgt å kun beskrive skalaer som er godt representert, dvs. skalaer hvor tonene som definerer skalaen blir spilt. Brutte akkorder definerer ikke skalaer godt nok og jeg kommer til å behandle dette under et eget avsnitt.

Oversikten under viser de skalaene som blir brukt på de forskjellige akkordene, men merk at ikke alle akkordene i akkordskjemaet er representert, da Mehldau ikke definerer tilhørende skalaer på hver akkord. Der fremmede skalaer blir spilt er det mer hensiktsmessig å snakke om tonale utsving og dette blir behandlet senere i kapitlet.

Eks. 4.26 Skalaer brukt i "Knives out"

The image displays six musical staves, each representing a scale used over a specific chord. The scales are written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The chords and their corresponding scales are:

- C<sub>M</sub>** (C Major): C E G A Bb B A (labeled **C EOLISK**)
- A<sub>b</sub>** (Ab Major): Ab Bb C D Eb E D (labeled **Ab LYDISK**)
- G<sub>M</sub>** (G Major): G A Bb C D Eb D (labeled **G EOLISK**)
- G<sub>M</sub>** (G Major): G A Bb C D Eb D (labeled **G LOKRISK**)
- D<sup>7</sup>** (D7): D E F# G A Bb A (labeled **D MIXOLYDISK #13**)
- A<sup>7</sup>** (A7): A B C# D E F# E (labeled **A MIXOLYDISK #13**)

Hovedtoneartene i ”Knives out” er C eolisk (vanlig moll-skala) og G eolisk, og dette kan vi også konstatere ved å se på akkordskjemaet. I skalaoversikten fra kapittel 3 ser vi de diatoniske (som hører til skalaen) akkordene i C jonisk skala (vanlig dur). De første fem taktene i ”Knives out” viser akkordene Cm-Cm/Bb-Ab, som er akkorder med kun akkordtoner som faller innenfor C eolisk skala. Akkordene Gm, Gm/F og Gm/Bb kan falle innenfor både G eolisk og G dorisk skala, men Mehldau underbygger den eoliske skalaen ved å ofte spille Eb/G i stedet for Gm/Bb, da Eb er det lave sjette trinnet i G eolisk.

Mange jazzpianister benytter mange forskjellige skalaer på én og samme akkord, og det er denne variasjonen som ofte utgjør en kontinuerlig spenning. Der Mehldau velger å forandre skala, gjør han det ofte ved å spille en helt annen akkord over den originale.

### Melodiske motiv

I eksempel 4.27 ser vi en melodisk struktur, eller et motiv, som Mehldau bruker relativt ofte som bestanddel i sitt repertoar av melodiske fraser, og i ”Knives out” høres dette motivet gjentatte ganger i forskjellige tonehøyder, på forskjellige akkorder. Motivet begynner med det fjerde trinnet i en moll-akkord, går ned til liten ters, og videre til grunntone og kvint.

Eks. 4.27 a) b)

109 Dm  
MELODISK STRUKTUR

136 Gm

c) d)

196 Ab

235 Eb/E

I tillegg til disse strukturene ser man ofte bruk av brutte akkorder, med og uten metningstoner, men disse vil bli behandlet i neste avsnitt.

## Bruk av brutte akkorder/arpeggioer i improvisasjonen

Paul Berliner (1994: 159) snakker om improvisasjon i de første tiårene på 1900-tallet og at dette ofte baserte seg på akkorder, og ikke skalaer, som ble fokuset senere. Akkordtoner var hovedmaterialet for improvisasjon og i starten gjaldt dette bare første, tredje og femte trinnet i hver akkord, før sjuende, niende, ellefte trinn, osv., ble ”oppdaget”. Ingrid Monson (2002: 123) sier i sin artikkel om improvisasjon at ved siden av skalaer er ”arpeggios” (brutt akkord) en av de sentrale byggesteinene for improvisasjon.

Arpeggioer, eller brutte akkorder, er det som i sterkest grad underbygger harmonikken i et akkordskjema, og de aller fleste jazzutøvere benytter disse i et visst omfang. Brad Mehldau bruker, ved siden av skalaer, absolutt arpeggioer som et tydelig bidrag til det improviserte repertoaret. Under følger eksempler på måten han bruker brutte akkorder på i de improviserte frasene.

Eks. 4.28 Brutte treklanger

a)

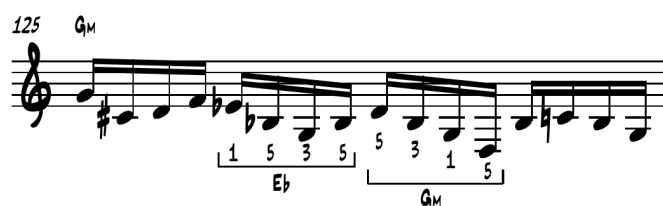


b)



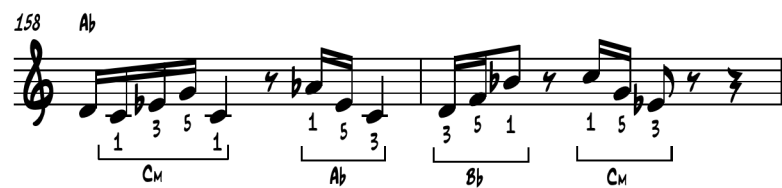
I eksempel 4.28a-b ser vi brutte moll- og dur-akkorder bli brukt enkeltvis i korte fraser. Under noteeksempelet ser vi hvilke brutte akkorder som blir spilt, og hvilke trinn.

c)



I takt 125 ser vi brutte akkorder blir brukt som deler av en lengre frase.

d)



Over ser vi en rekke brutte akkorder som beveger seg i en sekvens, trinnvis oppover.

e)



I eksempel 4.28e ser vi akkordtonene til en G<sub>M</sub>-akkord, så en G<sub>M</sub>7-akkord, bli brukt som materiale til en frase i en hel takt.

Ved siden av å spille rene brutte treklanger, ser vi i transkripsjonen at Mehldau også veldig ofte spiller fraser bestående av treklanger tillagt andre eller fjerde trinn. Jeg har valgt å behandle også disse strukturene under avsnittet om brutte treklanger, selv om det da her er snakk om en utvidet definisjon. Under ser vi eksempler på slike strukturer hentet fra transkripsjonen.

#### Eks. 4.29

a)



I eksemplet over ser vi en A-akkord med et tillagt fjerde trinn.

b)



c)

Strukturen vist i eksempel 4.29c, nemlig en oppadgående brutt add9-akkord, er noe man kan høre Mehldau benytte seg av i mange andre innspillinger så vel som i ”Knives out”.

**d)**

En brutt Gmadd11-akkord blir spilt over akkorden D i akkordskjemaet, og foregriper da akkorden i neste takt, som er Gm.

e)

I takt 160 kan vi høre en brutt Abm-akkord bli spilt, og her er både andre og fjerde trinn lagt til.

82

## Tonegjentakelse

Tonegjentakelse er også et tydelig virkemiddel vi kan høre gjentatte ganger i innspillingen, og under ser vi noen eksempler på dette i sekstendelsbevegelser, hentet fra transkripsjonen. En slik måte å gjenta toner raskt på er en teknikk man ikke hører hos så mange andre pianister i samme grad, da det er må sies å være en lite pianistisk måte å spille på; det er f. eks. mye lettere å gjøre dette på en gitar (ned- og oppslag med plekteret). Vi ser eksempler på dette nedenfor:

### Eks. 4.30 Tonegjentakelse

## Repeterende melodiske motiv

I eksempel 4.31 ser vi Mehldau bruke små melodiske motiv som utgangspunkt til å bygge kortere og lengre sekvenser, med repetisjon av samme motiv i den samme tonehøyden.

### Eks. 4.31

a)

167  $Cm^{7}_{ADD^{11}}$

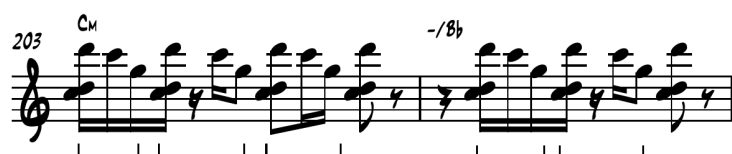
Eksempel 4.31a viser et melodisk motiv spilt, først i sekstendeler, så i åttendels-trioler gjentatt i akkurat samme tonehøyde i en kort sekvens. Motivet består av et tretoners mønster med kvart-intervaller.

b)



Motivet vi ser over i eksempel 4.31b består av en brutt Bb-moll-akkord spilt fra Db.

c)



I eksempel 4.31c ser vi enda et tretoners motiv bli gjentatt fem ganger etter hverandre, denne gangen en brutt Csus2-akkord spilt fra D.

d)



Motivet i eksempel 4.31d blir spilt i trioler, og er også et tretoners motiv med kun trinnvise bevegelser.

## Melodiske dreiepunkt

Flere steder i innspillingen hører vi Mehldau spille noen karakteristiske melodiske mønstre der én eller to toner blir brukt som dreiepunkt hvorfra varierende tonehøyder blir spilt mellom disse punktene.

Eks. 4.32

a)





I eksempel 4.32a ser vi klammer under tonene E-C som blir brukt som dreiepunkt for å springe til tonene D-Eb-D-C-Bb.

b)



Over ser vi samme teknikk som forrige eksempel, bare at her er dreiepunktet to toner i et sekund-intervall, nemlig F#-G, som blir spilt i en relativt lang sekvens.

c)



I eksempel 4.32c ser vi samme rytmiske motiv som i 4.d, og her er dreiepunktet også to toner i en trinnvis bevegelse, bare motsatt vei enn i forrige eksempel.

## Sekvensering

I *Thinking in Jazz* (1994) snakker Paul F. Berliner i kapitlet "Cultivating the Soloist's Skills" blant annet om utvikling av idéer i løpet av en improvisasjon, og kommer inn på bruk av melodiske og rytmiske sekvenser i en solo. "[...] Or they may answer the idea by rephrasing it an octave lower (ex. 8.3), or recreate it's shape at multiple pitch levels creating sequences (exx. 8.4)" (Berliner 1994: 194). Berliner viser flere noteeksempler på slike sekvenser, og under kan vi se tre takter fra en solo av Lee Morgan på låten "Like Someone in Love".

Eks. 4.33 Lee Morgan solo, "Like Someone in Love" (Berliner 1994: 570)



Vi ser her altså et melodisk/rytmisk fragment som først blir presentert og bygges ut til en sekvens ved å gjentas i andre tonehøyder.

Mehldau benytter melodiske og rytmiske sekvenser som et tydelig bevisst virkemiddel i ”Knives out”. Eksempelene som følger viser forskjellige måter dette gjøres på i innspillingen.

#### Eks. 4.34

a)



I takt 116 i hører vi et tretoners motiv som beveger seg i små sekunder opp og ned. Motivet sekvenseres ved at det transponeres ned en liten sekund for hver gang det gjentas.

b)



I takt 131 ser vi et lengre melodisk fragment som blir gjentatt tre trinn lenger ned på samme skala, nemlig C eolisk. I takt 133 blir rytmikken gjentatt, men ikke den melodiske bevegelsen.

c)



I takt 158-159 ser vi et melodisk motiv som ikke bare transponeres eller flyttes trinnvis, men snus motsatt vei ved gjentakelse. Rytmikken er konstant mens motivene er treklanger i første omvendning som skifter retning ved gjentakelse.

d)



Over ser vi også et melodisk fragment som blir gjentatt, men ikke med de nøyaktig samme innbyrdes intervallene. Fragmentet blir påbegynt gjentatt en tredje gang, men bare de tre første tonene spilles før sekvenseringen sluttet.

e)



Fra takt 217 kan man høre et tretoners motiv som blir sekvensert og gjentatt fire ganger. Ved første gjentakelse blir bare én tone i motivet forandret, først ved tredje gjentakelse forandrer tonehøyden seg i større grad. Det rytmiske ved motivet er konstant mens tonehøyden forandrer seg. Dette rytmiske motivet brukes forøvrig relativt ofte gjennom hele improvisasjonen, og vi ser også eksempler på bruk av dette i noteeksemplene under.

f)



I eksempel 4.34e ser vi samme rytmiske motiv bli sekvensert som i forrige eksempel, men her med en motsatt bevegelse og med en tilleggstone. Her er heller ikke de innbyrdes intervallene de samme ved hver gjentakelse, men felles for alle unntatt den siste gjentakelsen, er at de er brutte treklanger i nedadgående bevegelse, med en sluttone som springer opp fra nest siste tone. Pausen mellom hver gjentakelse varierer også mellom en åttendels til en punktert fjerdedels pause.

g)



Over ser vi en sekvens bestående av samme rytmiske motiv som i 4.34e-f, bare her i en kontinuerlig strøm av toner uten pause.

## Tonale utsving

Dave Liebman's book *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody* (1991) er en lærebok om bruken av kromatikk i jazz. Et av begrepene som blir brukt er *superimposition*, som han forklarer som "the placement of one musical element over another to be sounded simultaneously with the original" (Liebman 1991: 14).

Fenomenet er tydelig når to tonale sentre høres samtidig, og ved siden av harmonisk superimposisjon (egen oversettelse), så finner man også melodisk og rytmisk superimposisjon. Liebman forklarer at for å kunne bruke superimposisjon som et bevisst virkemiddel så må man kunne høre både den fremmede tonearten man spiller over, og det tonale senteret som gjelder på ethvert gitt sted i et akkordskjema. For å illustrere dette vises et eksempel hvor den originale akkordprogresjonen vises øverst, den superimposerte linjen vises i notebildet, og progresjonen i den superimposerte improviserte linjen vises under.

Eks. 4.35 Superimposisjon (Liebman 1991: 18)

The image shows a musical staff with three lines of notation. The top line is labeled 'ORIGINAL PROGRESSION' and shows a sequence of chords: Dm7, G7, and C. The middle line is labeled 'SUPERIMPOSED LINE' and shows a melodic line with various accidentals. The bottom line is labeled 'SUPERIMPOSED PROGRESSION' and shows a sequence of chords: Ebm7, D7, Db7, Ab7, G7, and C. The notation is in treble clef and 4/4 time.

Superimposisjon er altså et virkemiddel som ofte blir brukt i improvisatorisk sammenheng i jazz, men begrepet begrenser seg ikke bare til improvisasjon; det er også anvendelig i kompositorisk sammenheng, for å oppnå en ønsket effekt.

*Side-slipping* er et begrep Liebman nevner i samme bok som også er viktig i denne sammenheng. Det forklares som "[...] describes the device of *slipping* a half step up or down from the established key center as the phrase evolves" (Liebman 1991: 51). Både akkompagnerende instrumenter og soloinstrumenter benytter dette virkemidlet, men Liebman påpeker at det er en effekt som ikke må brukes for ofte, da den fort kan

bli forutsigbar. *Side-slipping* er også en form for superimposisjon, der et fremmed tonalt senter spilles over det originale.

Paul Bley (f. 1932) er en anerkjent pianist og komponist og kanskje særlig kjent for sin frie tilnærming til harmoni og hans bidrag til frijazzen. På albumet *Sonny Meets Hawk!* (1963), med saksofonistene Sonny Rollins og Coleman Hawkins, kan vi høre hans pianosolo på standardlåten ”All The Things You Are”. Nedenfor ser vi et utsnitt av soloen. Akkord-progresjonen over notelinjen er den originale mens den under er den superimposerte progresjonen.

Eks. 4.36 Paul Bley, ”All The Things You Are”, pianosolo

The musical notation shows a melodic line in G-flat major. Above the staff, the original chords are indicated: Dbmaj7, G7, Cmaj7, and Db6. Below the staff, the superimposed chords are indicated: Db6, Bbm7, Cmaj7#5, and Db6. The scales indicated are Bb-MOLL BLUES SKALA, A MELODISK MOLL, and Db DORISK. The notation also includes triplets and a 'kg' (kromatisk gjennomgangstone) marking.

kg= kromatisk gjennomgangstone

Vi ser her at akkorden Bbm7 erstatter G7, men man kan også se det som at Db6 blir strukket ut til å dekke takten med G7, ettersom Db6 og Bbm7 stort sett dekker den samme skalaen. Over akkorden Cmaj7 ser vi et høyt fjerde og femte trinn, noe som indikerer en Cmaj7#5-akkord, og også en Db dorisk skala; en moll-skala et halvt tonetrinn over den originale akkorden. Bley setter seg selv fri til å manipulere akkordunderlaget på forskjellige måter, og dette hører man gjennom hele pianosoloen.

## Tonale utsving i ”Knives out”

La oss nå se nærmere på disse begrepene, som jeg samlet har valgt å kalle *tonale utsving*, med tanke på Mehldaus fremførelse. I motsetning til improvisasjonen i SCAATY, som er preget av fraser som følger tonearten, ser vi i ”Knives out” relativt mange eksempler på superimposisjon.

Eks. 4.37 a)



b)



I eksempel 4.37 ser vi to tilfeller av superimposisjon. Eksempel 4.37a viser akkorden Ab i akkordskjemaet, hvor først en brutt G-mollakkord blir spilt for så å gå over i en Abmoll-struktur. Hvis vi ser G-moll som den gjeldende tonaliteten, som overstyrer Ab-dur, blir da overgangen til Ab-moll en form for *side-slipping* fra G-moll; tonaliteten flyttes simpelthen bare et halvt tonetrinn opp i løpet av den samme takten. 4.37b viser en ”mildere” form for tonalt utsving, der en frase i Ab-moll spilles over akkorden Ab-dur i akkordskjemaet. Av disse eksemplene har nok det første en størst hørbar effekt, der tonaliteten skiftes på kort tid i samme frase.

Eks. 4.38



I eksempel 4.38 over ser vi også superimposisjon hvor de tonale sentrene skifter frem og tilbake i halve tonetrinn. En C-mollskala spilles over akkorden Gm/F og går i neste takt over i en form for C#-mollstruktur med lavt femte trinn og tillagt høyt tredje trinn. Det er interessant å se hvordan Mehldau i løpet av denne relativt lange frasen skifter frem og tilbake mellom disse to tonalitetene, og ved lytting til innspillingen oppleves dette med en tydelig merkbar effekt.

Under ser vi eksempel på superimposisjon som ikke ikke umiddelbart ser ut som et eksempel på *side-slipping*, men som likevel, etter mitt skjønn, kan påstås å være et tilfelle på dette.

#### Eks 4.39



Mehldau legger her en Gbsus2-voicing i venstre hånd og spiller en frase i noe som godt kan tolkes til å være Gb lydisk skala. Noen jazzpianister spiller 7sus4-akkorder i en utvidet versjon, nemlig med niende og trettende trinn i tillegg til sju og fire. Akkorden som er tenkt over kan være Gbmaj7/Ab, eller rettere sagt, en utvidet Ab7sus4-akkord. Da kan skalaen også tolkes som en Ab mixolydisk skala. Hvis vi tar hensyn til at A7 er den gjeldende akkorden for pianisten (bassisten tar seg av G i bass), så blir da Ab7sus4 et halvt tonetrinn over A7, som er akkorden oppført i akkordskjemaet.

I eksempel 4.40 ser vi en bruk av venstrehånd som gir en sterk hørbar effekt.

#### Eks. 4.40

Akkorden i skjemaet, A7, blir overstyrt ved at Mehldau spiller treklangbaserte voicinger i venstre hånd og brutte akkordmønstre i høyre hånd, som er relatert til det som skjer i venstre hånd. Mehldau går fra en A7add4-akkord, som hører hjemme i akkord-skjemaet, og legger så en Dbadd9-akkord i venstre hånd. En Db-dur akkord fordrer en skala som ligger langt unna A mixolydisk med tanke på kvintsirkelen, og dette får en tydelig, hørbar effekt. Deretter beveger venstre hånd seg til dur-akkorder

som ligger hele tonetrinn over eller under Db, som Badd9 og Ebadd9. Som vi ser er dette et parti i låten hvor samme akkord gjelder i fire takter og vi ser flere ganger i løpet av improvisasjonen at Mehldau spiller ut av tonaliteten (A7-relatert tonalitet), for å komme tilbake til gjeldende tonalitet etter et visst antall takter.

Under ser vi eksempel på superimposisjon på samme sted i akkordskjemaet som over.

Eks. 4.41

The musical score for Example 4.41 consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 235 to 237, and the second system covers measure 238. In measure 235, the right hand plays an F-minor structure (F, Ab, Bb, C, D, Eb) and the left hand plays Eb6/E (Eb, Gb, Ab, Bb, C, Eb). In measure 236, the right hand plays an E Ionian scale (E, F#, G, A, B, C#) and the left hand plays Eadd9 (E, G, A, B, C#, D). In measure 237, the right hand plays A and D major chords (A, C#, E and D, F#, A) and the left hand plays Ebadd9 (Eb, Gb, Ab, Bb, C, Eb). In measure 238, the right hand plays an Eb Ionian scale (Eb, F, G, Ab, Bb, C) and the left hand plays Ebadd9/E (Eb, Gb, Ab, Bb, C, Eb).

Her velger Mehldau å ikke engang gå innom den opprinnelige akkorden, A7, før han spiller ut av tonaliteten. Han spiller rett inn i en F-mollstruktur, med en Eb6-voicing i venstre hånd, og spiller deretter videre til Eadd9, med en frase i E jonisk skala. Videre i takt 237 spilles brutte A- og D-durakkorder, som går videre og avsluttes med en Ebadd9-akkord i venstre hånd og frase i Eb jonisk skala. Fra Eb6 til Eadd9 kan man peke på en form for *side-slipping*, fra Eadd9 til Aadd4 har vi et mer ordinært kvartsprang, og et tritonus-intervall fra Aadd4 til Ebadd9.

I siste del av innspillingen, dvs. den jeg har ført opp som vampedel/trommesolo/-pianosolo i innledningen av kapittelet, hører man trioen spille et lengre strekk hvor basstonen kretser rundt E, og dette oppleves som en forlengelse av de siste fire taktene i akkordskjemaet, hvor akkorden kun er A7/E. Fra takt 272 til og med takt 335 spiller Mehldau vampes med forskjellige akkorder, og kortere og lengre akkordprogresjoner som overstyrer det opprinnelige akkordunderlaget. Jeg har her valgt å ikke analysere dette partiet i sin helhet med tanke på tonale utsving, men viser under



et lite utsnitt for å illustrere kompleksiteten i måten Mehldau manipulerer akkord-underlaget på.

Eks. 4.42

## Utstrakt bruk av venstrehånd

I eks. 4.43, under, ser vi et utdrag av Mehldaus improvisasjon, som må sies å være representativ for hans, og mange andre jazzpianisters måte å bruke venstre hånd på i en akkompagnerende rolle; akkorder blir spilt i blokker, rytmisk, i et visst register.

Eks 4.43 Bruk av venstrehånd i ”Knives out”.

Denne måten å kompe på hører man hos de fleste jazzpianister i en tradisjonell måte å spille på, og i eksemplet under ser vi et to takters utdrag av Bill Evans’ solo over ”Come Rain or Come Shine” med en tilsvarende bruk av venstre hånd.

Eks. 4.44 Bill Evans’ solo over ”Come Rain or Come Shine”

Mehldau har også en mye mer aktiv måte å bruke venstre hånd på som strekker seg mye lenger enn til bare å spille akkorder i blokker, og det kan vi se i eksemplet under.

Eks. 4.45 Aktiv bruk av venstre hånd



Venstre hånd spiller her fortsatt akkorder, men voicingene brytes opp ved at tonene legges på forskjellig tid. I takt 72 og 75 ser man også fravær av noen form for voicing, hvor venstre hånd kun spiller en énstemmig linje. Denne måten å spille på gir en mye mer lineær og horisontal karakter, i motsetning til en vertikal karakter, vist i det forrige eksemplet.

Vi hører også i noen tilfeller at venstre hånd spiller fraser der høyre hånd er helt fraværende, f. eks. i presentasjonen av melodien, vist under.

Eks. 4.46



Denne utstrakte bruken av venstre hånd er noe man ikke høre hos så mange pianister, og det vitner om både en meget god teknikk, og uavhengighet mellom høyre og venstre hånd. Det viser også Mehldaus kreative evne, og ved å gi venstre hånd forskjellige roller underveis i fremføringen bidrar dette til variasjon og fremdrift. Tette, cluster-lignende klanger spilt i venstre hånd med opptil flere takters pause for høyre hånd, samt en mer horisontal tilnærming, gir et relativt sterkt særpreg til Mehldaus pianospill.

## **Rytmiske analysemomenter i ”Knives out”**

Det er mange musikalske elementer som skiller Mehldaus innspilling av ”Still Crazy After All These Years” fra ”Knives out”, og noe av det som først legges merke til er intensiteten i innspillingen, og da særlig tempoet. ”Still Crazy After All These Years” går i 3/4-takt, med et gjennomsnittlig tempo på mellom 99 og 100 bpm, og det er tydelig at trioen her forholder seg aktivt til en elastisitet i rytmikken, som gjør at frasene skyves fremover og bakover i forhold til den gjeldende underdelingen. I ”Knives out” er tempoet raskere, med en 4/4-takt med et gjennomsnittlig tempo på 169 bpm, og i mye mindre grad preget elastiske forskyvninger av rytmikken.

## **Rytmask underdeling**

I ”Knives out” spilles det i mye større grad ”rett på ” slaget, og improvisasjonen er preget av fraser i en seksendels-basert underdeling. Dette står i skarp kontrast til SCAATY der underdelingen bærer mer preg av å være svingt. I improvisasjonen i ”Knives out” forekommer åttendels-trioler, men dette er av en sporadisk karakter og preger ikke det rytmiske aspektet i noen større grad. Det som utgjør den rytmiske variasjonen er heller bruken av synkoper og rytmiske motiver.

## **Rytmiske motiver brukt i improvisasjonen**

I analysen av SCAATY refererte jeg i avsnittet ”Motivisk improvisasjon” til Gunther Schullers (1958) artikkel om Sonny Rollins, og om hans bruk av motiver som en sentral byggestein for hele hans improvisasjon over låten *Blue 7*. Det er interessant å også se på fremføringen av ”Knives out” med tanke på motivisk improvisasjon.

I avsnittet om sekvensering så vi at et rytmisk motiv gikk igjen i flere av de sekvenserte eksemplene, og dette motivet gjennomsyrrer store deler av improvisasjonen. Jeg har først nå valgt å navngi dette motivet under den rytmiske analysen, da det er mer rytmisk definert enn melodisk. Jeg har valgt å kalle motivet *motiv A*, og vi ser dette notert i eksempel 4.

Eks. 4.47 Motiv A



Dette motivet opptrer egentlig oftere i forkortede varianter, men i denne formen fremstår det sterkest som et selvstendig motiv.

I eksemplene som følger ser vi en rekke partier av transkripsjonen der dette motivet opptrer, ofte i sekvenser, eller rene gjentakelser.

Eks. 4.48

a)



Motiv A blir første gang spilt i venstre hånd i takt 20, altså i presentasjonen av melodien. Det er her ikke like tydelig som et selvstendig rytmisk motiv, og dette kan absolutt diskuteres. Det blir først tydeligere når motivet bygges ut i sekvenser.

b)

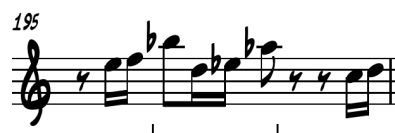


Over ser vi takt 85 og 86 (improvisasjonen begynner her), og her kommer motiv A tydeligere frem, da det blir repetert og ikke bare fremstår som et ledd i en lengre frase. Repetisjonene er riktignok forkortede varianter av motivet, og det er bare i takt 86 i 4.48b at det spilles i sin helhet.

c)



d)



e)

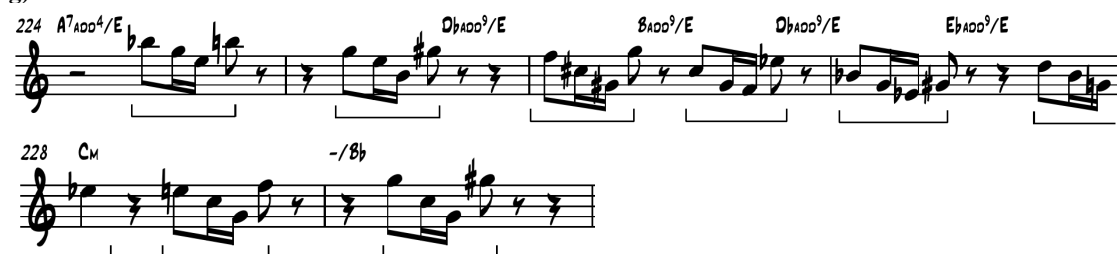


f)



I eksemplene 4.48c-f spilles også motivet i sin helhet.

g)



Eksempel 4.48g er behandlet tidligere under avsnittet om sekvensering, men her behandles det som en rytmisk sekvens, og motiv A er gjentatt i sin helhet hele sju ganger. Som nevnt spilles ofte dette motivet i en forkortet variant, og dette kan man se i eksemplene 4.34f-g.

## Frasering

I kapittelet om SCAATY ble Lennie Tristano nevnt og hans måte og begynne og slutte fraser på (Shim 2007). Dette er et interessant rytmisk aspekt også hos Mehldau i ”Knives out”. Det er som nevnt få, om ingen eksempler på polyrytmikk i innspillingen, og det som utgjør den rytmiske variasjonen er, ved siden av synkoper og rytmiske motiver, plassering av frasene. Hvordan begynner og slutter Mehldau sine improviserte fraser i dette tilfellet?

Som med veldig mange dyktige jazzutøvere er variasjon nøkkel til en spennende fremføring, både harmonisk og rytmisk, så også med Mehldau. Med tanke på den

aktuelle innspillingen er det interessant å se på fraseringer og hvor Mehldau plasserer den første og den siste tonen i frasene. Når vi ser nærmere på transkripsjonen med dette i fokus ser man at Mehldau begynner frasene på både fjerdedelene, åttendelene og sekstendelene i takten. Av femti undersøkte fraser begynte tjue ni av frasene på fjerdedelene (eks. 4.49a), åtte fraser begynte på en åttendel (eks. 4.49b), og tretten av frasene begynte på andre eller fjerde sekstendel i slaget (eks. 4.49c).

#### Eks. 4.49

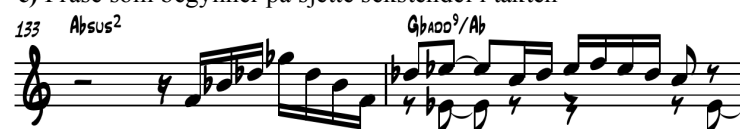
a) Frase som begynner på andre fjerdedel i takten



b) Frase som begynner på fjerde åttendel i takten



c) Frase som begynner på sjette sekstendel i takten



Å begynne frasene slik vi ser i eksemplene over krever et godt teknisk overskudd, og særlig i et slikt tempo. Ved siden av å starte på andre sekstendel i slaget spilles også frasene fra fjerdedelene og åttendelene.

Når det gjelder avslutning av frasene, ser vi i transkripsjonen at siste tone i frasen ofte faller på en av fjerdedelene i takten, vist i eksempel 4.50a. Av femti undersøkte fraser sluttet nitten av disse på en fjerdedel, tretten på en åttendel, og seksten fraser sluttet på en sekstendel. Det er vanskelig å konkludere med noen bestemt fremgangsmåte her da det er ganske jevnt fordelt hvor i takten frasen avsluttes. Det som går igjen er variasjonen og mangfoldet som gir fremdrift og spenning i rytmikken.

#### Eks. 4.50

a) Frase som slutter på fjerde fjerdedel i takten



b) Frase som slutter på siste åttendel i takten



c) Frase som slutter på siste sekstendel i takten



## Oppsummering

Innledningsvis i kapittel 4 så jeg på form og akkordskjema over originalversjonen av "Knives out", samt Mehldaus egen versjon. Gjennom Gridleys lytteguide fikk vi et innblikk i innspillingens forløp med fokus på sentrale musikalske hendelser. Gjennom analyse av akkorder fikk vi se at Mehldau varierte mellom åpne klanger med større intervaller, og tette voicinger med flere sekund-intervaller. Påfallende var bruken av utradisjonelle voicinger med tillagt fjerdetrinn i durakkorder, og bruken av uvanlige metningstoner. Dur-add9-voicinger fremtrer som en tydelig preferanse når det gjelder voicinger i venstre hånd. En distinkt bruk av dissonerende akkorder i begge hender fremstår som en distinkt signatur i innspillingen. Gjennom analyse av stemmeføring så vi også at Mehldau brukte venstre hånd meget aktivt, og selvstendige stemmer spilt opp mot frasene i høyre hånd er noe som skiller seg ut som særegent. I improvisasjonen ser vi at en bevisst bruk av sekvensering, melodiske og rytmiske motiver, tonale utsving, tonegjentakelse og melodiske dreiepunkt farger innspillingen i stor grad.

## Kapittel 5: Oppsummering og konklusjon

### Oppsummering

I kapittel 2 opplyste jeg om Brad Mehldaus liv og virke som musiker. Informasjon om hvilke musikere han har jobbet med, hans inspirasjon fra både jazz og klassisk musikk, og de besetningene han har spilt mye i er sentrale opplysninger i denne korte biografien.

I kapittel 3 så jeg nærmere på forskjellige musikalske parametere i Mehldaus innspilling av låten "Still Crazy After All These Years", og gjennom analyse rettet jeg fokus på spesifikke musikalske virkemidler Mehldau benyttet seg av. I studier av det harmoniske så jeg nærmere på hvilke akkorder Mehldau benyttet seg av i venstre hånd, og også hvilke akkorder han konstruerte med begge hender, og her dro jeg paralleller til andre pianister og innspillinger av disse. Stemmedføring og horisontal tilnærming ble behandlet under et eget avsnitt, og her ble fokus rettet mot Mehldaus utstrakte bruk av venstre hånd, og hans måte å spille mer eller mindre selvstendige stemmer som motstemmer til frasene i høyre hånd. Når det gjelder improvisasjon analyserte jeg pianosoloen i sin helhet, med nærmere fokus på skalabruk, melodiske motiver, og sekvensering. I den rytmiske analysen så jeg nærmere på underdeling, synkopering, polyrytmikk, rytmisk elastisitet og frasering.

I kapittel 4 gjennomførte jeg analyser av forskjellige musikalske parametere i innspillingen av "Knives out". Jeg prøvde her også å beskrive harmonikk spesifikt gjennom analyse av venstrehånds-akkorder og akkorder konstruert med begge hender. Stemmedføring og horisontal tilnærming ble her også beskrevet, samt kontrapunktiske elementer. Analyse av improvisasjonen ble her ikke utført i sin helhet, men basert på inndelte avsnitt som omhandlet spesifikke elementer i improvisasjonen. Det ble her rettet fokus på skalabruk, melodiske motiv og dreiepunkt, bruk av arpeggioer, tonegjentakelse, sekvensering, tonale utsving og utstrakt bruk av venstre hånd. I den rytmiske analysen så jeg nærmere på rytmisk underdeling, rytmiske motiver, og frasering.



## Konklusjon

Målet med denne oppgaven var å finne og beskrive distinkte særegenheter og signaturer i Brad Mehldaus spillestil gjennom analyse av to innspillinger. De utvalgte innspillingene var Mehldaus versjoner av Paul Simons låt "Still Crazy After All These Years" og Radioheads låt "Knives out", og jeg valgte disse nettopp fordi de er så forskjellige i musikalske uttrykk og i Mehldaus måte å spille på. Felles for begge er at de tilhører en del av den populærmusikalske sjangeren som til nå ikke er tatt inn i jazzstandard-repertoaret i tilnærmet grad som film-, musikal-, og jazz-komposisjoner fra første halvdel av 1900-tallet. Mange samtidige jazzpianister og utøvere har gjort versjoner av lignende populærmusikalske låter, men tilsynelatende ikke i den grad og på samme måte som Mehldau, og nettopp her lå mye av motivasjonen for å skrive denne oppgaven.

Gjennom transkripsjon og analyse av venstrehånds-akkorder ser jeg i begge innspillingene at Mehldau har et stort og variert repertoar av forskjellige voicinger. I SCAATY benyttes i stor grad åpne voicinger i venstre hånd med større intervaller som kvarter, kvinter og sekster. Mange av voicingene har få metningstoner utenom tre- og firklange, og ofte ser vi at han kun spiller to utvalgte toner i stedet for hele tre- eller firklangen. Tykkere strukturer forekommer også, og cluster-lignende klanger med flere sekund-forbindelser farger lydbildet tidvis, men gjennomsyrrer det ikke. Påfallende er de sparsomme voicingene, og den åpne lyse klangen som preger mye av det harmoniske elementet. I "Knives out" så jeg gjennom transkripsjonen at Mehldau her brukte voicinger i venstre hånd som både kunne være åpne, med to eller tre toner i voicingen, men også en påfallende bruk av tettere klanger med fire toner i voicingen. En dur-add9-voicing gikk igjen i store deler av transkripsjonen, og virket som en tydelig akkordisk preferanse hos Mehldau. Gjennom lytting til og sammenligning med en god del andre jazzpianister virker denne voicingen å være relativt sjelden i bruk, sett i forhold til mer tradisjonelle jazzvoicinger jamfør Levine (1989). Dur- og septim-akkorder med tillagt fjerde trinn i tillegg til vanlig ters var også et distinkt virkemiddel, og dette gir også en tett karakteristisk klang. En sterk signatur var også bruken av sterkt dissonerende akkorder konstruert med begge hender, ofte spilt over rytmiske motiver.

I analysen av stemmeføring og horisontal tilnærming, oppdaget jeg i begge analyseobjektene at Mehldau har en velutviklet uavhengighet mellom høyre og venstre hånd. Ved siden av å akkompagnere med akkorder i rytmiske blokker, spiller venstre hånd også ofte enkelttoner i lineære bevegelser som er mye mer horisontalt orienterte enn vertikalt, og dette kan tidvis minne om kontrapunktiske motstemmer, i en vid, generell definisjon.

Gjennom nærmere fokus på improvisasjonen i analyseobjektene oppdaget jeg en meget bevisst bruk av sekvensering, og melodiske og rytmiske motiver og strukturer. Påfallende i "Knives out" var tonegjentakelse og manipuleringen av akkordunderlaget ved tonale utsving/superimposisjon. Gjennom analyse av rytmikken i SCAATY fant jeg ut at Mehldau har en relativt elastisk tilnærming til slaget; frasene ble kontinurlig forskjøvet bak og foran slaget og dette fremtrer som distinkt og som en bevisst rytmisk manipulering. I "Knives out" spilles det mer "rett på" slaget, men en teknisk brillians og kontroll gjør likevel at Mehldau kan improvisere i mange runder uten å gå tom for improvisatorisk repertoar.

## Litteratur

### Bøker:

Berardinelli, P. (1992) *Bill Evans: His contributions as a jazz pianist and an analysis of his musical style*, New York: P. Berardinelli

Berliner, P. F. (1994) *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: Chicago University Press.

Dobbins, B. (1994) *A Creative Approach to Jazz Piano Harmony*, Rottenburg: Advance Music.

Gridley, M. C. (2003) *Jazz Styles; History and Analysis*, 8. utg., New Jersey: Prentice-Hall.

Gunvaldsen, E. (1994), *Harmonilære: Grunnleggende Teori*, Upublisert lærebok.

Kennan, K. (1999) *Counterpoint, Based on Eighteenth-Century Practice*, 4. utg., New Jersey: Prentice-Hall.

Levine, M. (1989) *The Jazz Piano Book*, Petaluma: Sher Music Co.

Liebman, D. (1991) *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Rottenburg: Advance Music.

Lowell D., K. Pullig (2003) *Arranging for Large Jazz Ensemble*, Boston: Berklee Press.

Monson, I. (2002) "Jazz Improvisation", i Cooke, M. og D. Horn (red.), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 114-132

Owens, T. (2002) "Analysing Jazz", i Cooke, M. og D. Horn (red.), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 286-297

Schuller, G. (1958) 'Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation', *Jazz Review* 1/1 (1958), 6-11.

Shim, E. (2007) *Lennie Tristano: His Life in Music*, Michigan: The University of Michigan Press

## Internett:

Bradmehlau (2011) 'About Brad', [online], tilgjengelig fra:

<http://www.bradmehlau.com/brad/index.html>, [hentet 13.02.2012]

Jurek, T. (2012) 'Brad Mehldau Trio: Day is Done', [online] tilgjengelig fra:

[http://www.starpulse.com/Music/Mehldau,\\_Brad/Discography/album/P104980/R794122/](http://www.starpulse.com/Music/Mehldau,_Brad/Discography/album/P104980/R794122/) >, [hentet 16.02.2012]

MacKenzie, K. (2012) 'Kirsten MacKenzies article on Brad Mehldau' [online],

tilgjengelig fra: <http://www.bradmehlau.com/content/music/pdf/mackenzie.pdf>, [hentet 05.03.2012]

Mehldau, B. (2011a) 'Creativity in Beethoven and Coltrane: Installment 3 – Which Came First – The Melody or The Motif?', [online], tilgjengelig fra:

[http://bradmehldau.com/writing/papers/december\\_2010.html](http://bradmehldau.com/writing/papers/december_2010.html), [hentet 22.04.2012]

Mehldau, B. (2011b) 'Creativity in Beethoven and Coltrane: Installment 5 – Bird's Wide Wingspan', [online], tilgjengelig fra:

[http://bradmehldau.com/writing/papers/february\\_2011.html](http://bradmehldau.com/writing/papers/february_2011.html), [hentet 22.04.2012]

Musikkordboken (2012a) 'Motiv', *Musikkordboken*, [online], tilgjengelig fra:

<http://www.musikkordboken.no/ord-m.html#motiv>, [hentet 15.02.2012]

Musikkordboken (2012b) 'Sekvens', *Musikkordboken*, [online], tilgjengelig fra:

<http://www.musikkordboken.no/ord-s.html#sekvens>, [hentet 30.03.2012]

## Musikk-eksempler:

Corea, C. (2002) "Steps – What Was", *Now He Sings, Now He Sobs*, New York: Blue Note

Evans, B. (1964) "Come Rain or Come Shine", *Waltz for Debby*, California: Verve

Evans, B. (1960) "Someday My Prince Will Come", *Portrait in Jazz*, New York: Riverside

Mehldau, B. (2004) "Still Crazy After All These Years", *Anything Goes*, New York: Warner Bros. Records Inc.

Mehldau, B. (2005) "Knives out", *Day is done*, New York: Nonesuch Records

Mehldau, B. (2005) "Martha My Dear", *Day is Done*, New York: Nonesuch Records

Jarrett, K. (1986) "The Way You Look Tonight", *Standards Live*, München: ECM

Jarrett, K. (1989) "Innocence", *Personal Mountains*, München: ECM

- Rollins, S. (1963) "All The Things You Are", *Sonny Meets Hawk!*, New York: RCA Victor
- Stenson, B. (2002) "Oleo Con Mujer De Sombrero", *Bobo Stenson: Selected Recordings*, München: ECM
- Vitous, M. (1981) "Number Six", *Miroslav Vitous Group*, München: ECM
- Wasilewski, M. (2005) "Hyper Ballad", *Trio*, München: ECM

# VEDLEGG 1

## STILL CRAZY AFTER ALL THESE YEARS

M/L: PAUL SIMON  
AS PERFORMED BY BRAD MEHLDAU

The piano score for "Still Crazy After All These Years" is written in 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The chords and measures are as follows:

- System 1:** Measures 1-4. Chords:  $A_{Maj}^7$ ,  $H^7$ ,  $E$ ,  $A_{Maj}^7$ ,  $H^7$ ,  $E$ .
- System 2:** Measures 5-10. Chords:  $E_{Maj}^3$ ,  $C/\flat$ ,  $A_{Maj}^7$ ,  $G/H$ ,  $C^6$ ,  $G$ ,  $C/G$ .
- System 3:** Measures 11-17. Chords:  $G$ ,  $G^7$ ,  $C^6$ ,  $F^7$ ,  $G$ ,  $F\sharp^7$ .
- System 4:** Measures 18-23. Chords:  $B^7_{sus4}$ ,  $E_{Maj}^9$ ,  $D_{Maj}^{11}$ ,  $G^7$ ,  $C_{sus4}$ ,  $C$ ,  $C\sharp^{dim}$ .
- System 5:** Measures 24-29. Chords:  $G/D$ ,  $D^{13}_{sus4}$ ,  $D^{13}_9$ ,  $E_{Maj}$ ,  $C\sharp^{dim}$ ,  $G$ ,  $D^7$ .
- System 6:** Measures 30-35. Chords:  $C_{Maj}^6$ ,  $D_{sus4}$ ,  $D^7$ ,  $G$ ,  $C/G$ ,  $G$ ,  $G^7_{sus4}$ ,  $G_{sus4}$ .

37 C F7 F#m7 3 B7sus4 Em9 Gmaj7#11 G7

44 Db7 Csus4 C C#dim G/D C/D D13sus4 D7b9 Em C#dim

51 G/D C/D D13 G Fm9 Eb7sus4add3 Esus4add3/D E

57 Aadd9 B7/E E Em/G Abm Db7sus4

63 Gbadd9 Em B#s C B#s C G

69 G7 C B7sus4 B7 Cmaj7 B7 Am9 B7

IMPROVISASTON

76 C<sup>MA7</sup> 3 3 3 87 A<sup>9</sup> 3 3 3 87 C<sup>MA7</sup> 87

82 A<sup>9</sup> 3 3 3 C<sup>MA7</sup> 87 A<sup>9</sup> 87 3 C<sup>MA7</sup>

89 87 A<sup>9</sup> 87 C<sup>MA6</sup> 3 87 3

94 A<sup>9</sup> 3 87 C<sup>MA7</sup> 87 3 A<sup>9</sup> 3 87 3

100 C<sup>7sus4</sup> C<sup>7</sup> 87 3 A<sup>9</sup> 3 3 87 3

104 C<sup>MA7</sup> 87 A<sup>9</sup> 3 87



113 87ALT Am<sup>9</sup> 87 Cm<sup>AT</sup> 87

The musical score for measures 113-117 of 'The Sound of Silence' is shown. Measure 113 features a treble clef with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass clef with a chord of F#2, C3, and F#3. Measure 114 has a treble clef with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef with a whole note chord (F#2, C3, F#3). Measure 115 has a treble clef with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass clef with a whole note chord (F#2, C3, F#3). Measure 116 has a treble clef with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef with a whole note chord (F#2, C3, F#3). Measure 117 has a treble clef with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass clef with a whole note chord (F#2, C3, F#3).

118  $A\flat m^9$   $B^7$   $C\flat m^7$   $A\flat B\flat D^9/C$   $B^7$   $E^7\text{sus}^4$   $E^7$

135 E7 Aadd9 E7#5

The musical score for 'The Girl on the Train' is presented in a standard staff format. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into four measures. The first measure contains a treble staff with a sequence of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a single note and a whole rest. The second measure features a treble staff with a sequence of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a whole note chord. The third measure has a treble staff with a sequence of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a whole note chord. The fourth measure contains a treble staff with a sequence of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a whole note chord. The score is labeled with the number '135' and the chord symbols 'E7', 'Aadd9', and 'E7#5'.

[illegible]

151 F<sup>9</sup> G F<sup>#M7</sup> B<sup>7sus4</sup> E<sup>7</sup> A A<sup>7</sup>

152 153 154 155 156

The image shows a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel, specifically measures 151 through 156. The score is written for piano (p) and features a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo/mood is marked "moderato". The score includes various musical notations such as chords (F<sup>9</sup>, G, F<sup>#M7</sup>, B<sup>7sus4</sup>, E<sup>7</sup>, A, A<sup>7</sup>), triplets, and slurs. The measures are numbered 151, 152, 153, 154, 155, and 156. The score is presented in a clean, black-and-white format with a white background.

Musical notation for measures 158 through 162. The key signature has one sharp (F#). Measure 158 starts with a treble clef and a bass clef. Chords are indicated above the staff: D, E♭dim, A/E, E7, F#m, E♭dim, and A/E. There are triplets and slurs throughout the passage.

165 A/E 2 Dsus4 D A/E E 3 A Dm/A A

## VEDLEGG 2

### "KNIVES OUT"

M/L: RADIOHEAD

AS PLAYED BY BRAD MEHLDAU

INTRO MED BASS/TROMMER

10

10

12 Cmaj9 -/Bb Abmaj9 Gmaj9

18 -/F A7add4/E A7add4/E

23 Cm -/Bb Ab

28 Gm -/F A7/E A7/E

33 Am A/G A7/G Dm

38  $D^7/A$   $E^b/B^b$   $G^m$

43  $A^{\text{add}b13}/E$

48  $C^{\text{add}9}$   $-/B^b$   $A^b_{\text{MA}7}$   $A^b$

52  $G^{\text{add}9}$   $-/F$   $A^7_{\text{add}4}/E$

56  $A^7_{\text{add}4}/E$   $C^{\text{add}9}$

60  $-/B^b$   $A^b_{\text{add}9}$

64  $G^{\text{add}9}$   $-/F$   $A^7_{\text{add}4}/E$   $A^7_{\text{add}4}/E$

69  $A^{+}add^{\circ}$   $A^7/G$   $D_M$

74  $D^7/A$   $E^b/B^b$   $G_M$

79  $A^7add^b13/E$   $A^7add^b13/E$

84  $C^{+}add^{\circ}$   $-/B^b$   $A^badd^{\circ}$

88  $G^{+}add^{\circ}$   $-/F$   $A^b13add^4/E$

93  $A^b13add^4/E$   $C^{+}add^{\circ}$   $-/B^b$   $A^b13$

98  $G^{+}add^{\circ}M^7$   $G^{+}add^{\circ}M^7/F$   $A^{+}add^b13/E$

104  $A\text{add}^{13}/E$   $A\text{add}^9$   $A^7\text{add}^4/E$

109  $D_M$   $D/C$   $E_b/B_b$

114  $G\text{add}^9$   $A^7/E$

118  $A^7/E$   $C_M$   $-/B_b$

122  $A\text{bsus}^4$   $A\text{add}^9$

125  $G_M$   $-/F$

127  $D\text{add}^9/E$   $C\text{add}^9/E$

131  $C\sharp^{11}$   $-/B\flat$   $A\flat_{sus}^2$

134  $G\flat_{add}^9/A\flat$   $A\flat^6$   $G\sharp$

137  $G\sharp_{add}^9/F$   $A^7/E$   $A\sharp_{add}^7_{add}^4\flat^{13}/E$

141  $A^7_{add}^4/E$   $A\sharp_{add}^9$   $A^7_{add}^4$

145  $D\sharp_{add}^9$   $D$   $D\sharp_{add}^9$

147  $G\sharp/B\flat$

150  $E\flat/G$   $G\sharp$   $A^7_{add}^4/E$

153  $A^7_{add^4}/E$

156  $Cm^9$   $-/Bb$   $Ab_{add^9}$

159  $Ab_{add^9}$   $Gm$

162  $-/F$   $A^7/E$

165  $A^7/E$   $Cm^{11}$

168  $-/Bb$   $Ab^7_{add^4}$   $Ab$   $Ab_{add^9}$

171  $Ab_{add^9}$   $D^6/G$   $Ab_{maj}^7b^9_{no^3}/G$   $Gm/F$   $A^7_{add^4}/E$



175  $A^7/E$   $A_m$   $A^7_{add^4}/G$

180  $D_m$   $D^7_{sus^4}/C$   $D^7/C$

184  $E^b/8^b$   $G_{no^3}b^9$

187  $A_{maj}^7_{add^b13}/E$

190  $A_{maj}^7_{add^b13}/E$   $C_m$   $-/8^b$

194  $A^b$   $Absus^4$

197  $G_m^9$   $-/F$   $A^7/E$

201  $A^7/E$   $C_M$

204  $-/B^b$   $D^b/A^b$   $A^b$   $A^b_M$

208  $G_M^{11}$   $-/B^b$   $D^b_{ADD^9}/E$

211  $B_{ADD^9}/E$   $F^b_{13}/E$

214  $A_M$   $A^7_{ADD^4}/G$   $G^b_{MA7^9NO^3}/G$

217  $D_{MAADD^9}$   $D/C$   $D^7/C$   $B^b_{ADD^4}$

221  $A_{ADD^4}/A_M^{7b5}/G$   $A^7_{ADD^4}/E$

225  $D^{\flat}add^9/E$   $Badd^9/E$   $D^{\flat}add^9/E$   $E^{\flat}add^9/E$

228  $Cadd^9$   $-/B^{\flat}$   $A^{\flat}add^9$

232  $G^{\flat}$   $-/F$

235  $A^{\flat}maj^9/E$   $Eadd^9$   $Aadd^4/E$

238  $E^{\flat}add^9/E$   $Cadd^{11}$   $-/B^{\flat}$

241  $A^{\flat}sus^4$   $A^{\flat}add^9$   $G^{\flat}add^9$

245  $G^{11}/F$   $A^7add^4$   $A^7add^4$

249  $A7_{add}^{4b13}$   $A_m$   $A7/G$

253  $D_m$   $D/C$   $E_b/8b$

258  $G_m$  ALLE AKKORDER HAR -/E  $A7_{add}^{13}/E$   $A7_{add}^{13}/E$

263  $A7_{add}^{13}/E$   $A7_{add}^{13}$

268  $A7_{add}^{13}$   $A7_{add}^{13}$   $D_b^{#11}$

273  $D_b^{#11}$   $D_b^{#11}$

278  $D_b^{#11}$   $D_b^{add9}$   $A7_{add}^4$   $D_b^{add9}$

282  $E_{\text{MA}}\text{add}^9$   $B^{\#11}$   $F_{\text{M}}7$   $E^{\flat 9}$   $B^{\flat 7}$   $B^{\#11}$   $D^{\flat}$

287  $E_{\text{bsus}}2$   $D_{\text{M}}$   $E_{\text{bsus}}2$   $B^{\#11}$   $D^{\flat}\text{add}^9$

291  $G^7$   $C_{\text{MA}}7^{\text{add}4}$   $C^{\text{add}4}$   $D^{\flat}$   $C^{\text{add}4}$

295  $D^{\flat}$   $E_{\text{bsus}}2$   $D_{\text{M}}$

298  $F_{\text{MA}}\text{add}^{11}$   $G^{\text{add}9}$

301  $A_{\text{MA}}\text{add}^9$   $A_{\text{MA}}\text{add}^9$

305  $D_{\text{sus}}2$

307 Eb sus<sup>2</sup> Ab<sup>b</sup> No<sup>3</sup> Gadd<sup>9</sup> Eb sus<sup>4</sup>

310 Gadd<sup>9</sup> Db add<sup>9</sup> Dm add<sup>9</sup>

313 Eb add<sup>9</sup> E add<sup>9</sup> Db

315 8va F# add<sup>9</sup> G add<sup>9</sup> Ab add<sup>9</sup> G add<sup>9</sup> Ab add<sup>9</sup> b9

318 G add<sup>9</sup> G<sup>9</sup> Bb<sup>b</sup>7 sus<sup>4</sup> C add<sup>4</sup> G<sup>13</sup> Db add<sup>9</sup>

322 G<sup>13</sup> Db add<sup>9</sup> G<sup>13</sup> Db add<sup>9</sup>

326 G<sup>13</sup> Db add<sup>9</sup> Db maj<sup>7</sup> Eb add<sup>9</sup>

330  $\text{Db}_{\text{MAT}}^7$   $\text{Eb}_{\text{ADD}}^9$   $\text{Db}_{\text{MAT}}^7$



333  $\text{Eb}_{\text{ADD}}^9$   $\text{Db}_{\text{MAT}}^7$   $\text{Eb}_{\text{ADD}}^9/\text{Eb}$

